Продолжение театрального романа

[«ЖЕНИТЬБА» В МИННЕАПОЛИСЕ 2](#_Toc87563184)

[ТРУДНЫЕ МИНУТЫ 11](#_Toc87563185)

[Я - В РОЛИ ГИДА 25](#_Toc87563186)

## «ЖЕНИТЬБА» В МИННЕАПОЛИСЕ

Неожиданно для себя я нахожусь в городе Миннеаполисе, штат Миннесота, в пустом зрительном зале, перед началом репетиции. Как это ни странно, я репетирую здесь «Женитьбу» Гоголя с аме­риканскими актерами.

Разглядываю все, что вокруг меня, и ничего так уж ясно не го­ворит мне о том, что я в Америке. Прошел по сцене мужчина, очень похожий на нашего пожарника с Малой Бронной.

И пахнут все театры мира тоже, наверное, одинаково. За сте­нами — незнакомый, то восхищающий, то вдруг пугающий аме­риканский город, а тут такой понятный театральный микромир.

Самое первое впечатление от Миннеаполиса: как тут уютно и красиво! Издалека, с другого конца света, Америка представляет­ся нам какой-то механической, механизированной, но тут все ды­шит спокойным уютом. Красиво по-американски— смешение чего-то старинного с новейшим. Все очень чисто, прибрано — каждый подъезд, каждый балкончик, где обязательно стоит сто­лик с цветами, и т.д. Дома из разного вида камней и разного кир­пича с красивой отделкой и удивительными террасами. Во всем разнообразие, никакой унылости. Многое вызывает умиление. При всей щедрости во всем какая-то детскость, легкость. Как буд­то все это сделали для себя маленькие дети, только здорово тех­нически оснащенные.

На первую репетицию созвали всех. Ждали от меня разверну­той экспликации. Были несколько удивлены, что я ограничился пятью минутами выступления и сразу перешел к практической работе. Я предупредил, что будем репетировать по маленьким ку­сочкам и сразу же на сцене. Будем работать, как в кино, — «по кадрам». Сделаем сегодня как можно точнее несколько моментов, а завтра пойдем дальше. У нас шесть недель репетиций; за три

недели всё наметим, а потом будем обкатывать, исправлять то, что при ощущении целого кажется неверным.

Может быть, всегда есть смысл разговаривать с актерами, уже набросав какую-то практическую канву.

Правда, после премьеры артист, игравший Подколесина (его звали Питер), признался мне, что наши репетиции ему иногда хо­телось сравнить с тем, как если бы летчика учили управлять са­молетом только в момент штопора.

Смотрел «Гамлета» в местном театре. Чистенькие, красиво одетые, веселые, бодрые люди за свои доллары посмотрели стан­дартную постановку «Гамлета», дружно, коротко похлопали и по­шли домой в свои очень хорошие квартиры.

Они не знали ни войн, ни голода, ни других несчастий. Так сложилась за двести лет их жизнь. Так сложились их характе­ры — спорт, работа, хороший заработок, хорошая пища, свобод­ная жизнь.

Что им Гекуба?

«Гамлет»— в богатых, аляповатых костюмах, стандартных мизансценах. Постановка поверхностная, гладкая, «речевая». Для меня — ни уму ни сердцу. А как для них — не знаю.

С самого раннего утра на экране телевизора красивый высо­кий мужчина с вешалкой в руках о чем-то бурно рассказывает женщинам. Видимо, учит, как сохранять вещи, как одеваться, чтобы нравиться. Женщины смеются, аплодируют, обсуждают, меряя костюмы. Вся эта долгая веселая беседа постоянно преры­вается рекламой нового сорта мороженого.

Они учат друг друга, как жить, что покупать, с такой серьез­ностью и очарованием, будто играют «Гамлета».

А «Гамлета» играют стандартно.

Еще показывают, где можно помыть и постричь собачку. Ка­кую грязную и обросшую ее приносят и какую красивую забира­ют.

За десять минут я узнал столько о том, где можно купить жид­кость для волос, жидкость для стекла, для мытья всего, что моет­ся! Все это сообщили мне очаровательные мужчины и женщины. Одновременно они что-то пели и пританцовывали.

Телевизионные передачи для детей. Например, дети рассуж­дают о моменте, когда они смущаются. Лежат в свободных позах и, не обращая никакого внимания на аппарат, беседуют. Наблю-

дать за этим можно бесконечно. Как танцуют дети, как говорят между собой, хохочут, что-то вспоминают... Все это — будто игра крупных, первоклассных актеров. Полная, абсолютная естествен­ность. Потом соревнуются: кто быстрее съест подвешенную слад­кую булочку. Обворожительно. Я устал, хотел спать, но два часа пролежал возле телевизора и улыбался во весь рот.

...Вначале американские актеры показались мне какими-то равнодушными. Очень вежливы, предупредительны и слегка рав­нодушны. Сидят, удобно развалясь в креслах. Позевывают. Но если скажешь: «Мне для этой сцены нужен ботинок», -— не успе­ет помощник режиссера двинуться с места, как три человека мгновенно вскакивают, сбрасывают по ботинку и кидают на сце­ну.

Расслабленность молниеносно сменяется действием: вскочи­ли, сделали то, что надо, и снова уселись, забросив ногу на спин­ку впереди стоящего кресла, кому-то под самое ухо.

На сцене они, пожалуй, более техничны, чем наши, но, может быть, менее душевны. Я в процессе репетиций часто останавли­вал их, убеждая играть сердечно, а не просто технично, старался сам что-то проигрывать им, чтобы понятна была разница. Тут, мне кажется, они в конце концов заинтересовались и позевывать перестали.

Я просил играть, *затрачивая себя.* А кроме того, задавал та­кой темп, не только внутренний, но и внешний, что вскоре они как спортсмены поняли, что нужно быть в хорошей форме. Так что, как говорит Жевакин в «Женитьбе», «язык оказался доволь­но легким».

За месяц до поездки в Америку я просыпался ночью и спра­шивал себя, хочу ли я ехать. И отвечал: не хочу. Я тяжел на подъем и боюсь чужих актеров. Я и своих-то боюсь, а чужих — тем более. А тут нужно ехать так далеко и разговаривать с артис­тами через переводчика. Что за страна— Америка? Что за люди — американцы? Какие они — американские артисты? Как одеты? Точны или опаздывают? Равнодушны или горячи? Будут ли рады моему приезду или нет? Поймут ли мой способ работы или не поймут?

Кто там у них будет играть Жевакина? Ведь я так привык к Дурову. А Агафью Тихоновну? Неужели не Яковлева? И еще я боялся, что забыл содержание «Женитьбы», — не то буквальное содержание, что в тексте, а то свое, *личное* содержание, без кото-

рого не было бы моей «Женитьбы» на Малой Бронной. Ведь про­шло уже несколько лет, — вспомню ли я, про что ее ставил?

И я вскакивал, садился за стол и записывал какие-то смешные мысли.

«Люди одинаково мечтают о счастье, но жизнь складывается не у всех одинаково. Это пьеса о неудачниках. Уже прошла поло­вина жизни, а счастья нет. Они думают, что если женятся, то ста­нут счастливыми. Но и жениться или выйти замуж иногда бывает трудно».

Наверное, я записывал так упрощенно, чтобы так же сверхпо­нятно объяснять американцам замысел своего спектакля.'Не го­ворить же им, что я хочу «ошинелить» «Женитьбу». Знают ли, они вообще гоголевскую «Шинель»? Да и можно ли будет переве­сти слово «ошинелить»?

Проходило еще несколько дней, и мне снова казалось, что я все забыл.

«Женитьба» — шутка, но с большой долей драматизма, твер­дил я себе. Смесь драматизма и легкой шутки — стиль этой пье­сы. Должно быть смешно, драматично и немного фантастично. И обязательно, чтобы было интересно смотреть.

Я выхожу из самолета в нью-йоркском аэропорту, и кто-то, улыбаясь, называет меня мистером. Через несколько дней я при­вык к тому, что меня называют мистером. Однажды я шел пеш­ком из отеля в театр. Меня обогнал бегущий человек. Загорелый, крепкий, в шортах. Он закричал мне: «Мистер!» Я узнал в нем актера, который играет Степана. До театра бега было еще полча­са. Этот Степан и на репетицию приходил в шортах и в яркой майке с какой-то вызывающей надписью. В выходные дни он виртуозно играл в бейсбол на зеленом поле возле театра. По на­циональности он итальянец, и я думал, что он никогда не сможет сыграть Степана. Но он очень хотел его сыграть, и сыграл непло­хо.

Дуняшку играла француженка. Анучкина— немец, Жеваки-на — кореец, Яичницу — шотландец. Вот какая была у нас ком­пания. Очень живописная, похожая на ту, какая бывает в чапли-новских фильмах. Жевакин приходил на репетиции, держа за па­зухой кошку, а на поводке он вел собачку. Жил он, как и я, в отеле и животных своих не хотел оставлять одних. Мы тут же пристро­или его собачку играть на сцене. Жевакин дарил невесте не труб­ку, а свою собачку. Это было единственное его богатство, а когда он во втором акте с позором уходил, то звал собачку с собой, и

она бежала за ним по лестнице, идущей резко вверх через весь зал...

На репетициях я иногда старался отсесть куда-нибудь в сторо­ну от режиссерского столика, чтобы посмотреть на происходя­щее, как смотрит чужой. И когда я мог побороть волнение перед предстоящей премьерой, то, что я видел, мне начинало нравить­ся.

Правда, иногда я думал о репетициях со страхом. Это когда казалось, что нужно усидчиво отделывать кусочки. Тут, в Минне­аполисе, поражает отделанность всего, что можно назвать «ку­сочком», будь то дверная ручка, прилавок магазина или реклама. Тут так умеют работать, как нам и не снилось.

Это еще нужно разгадать, откуда такое отношение к работе, в чем тут стимул, в чем — привычка, где — негласное правило, где — характер. Так или иначе, результат чужого труда окружает тебя с утра до вечера, он нагляден, он иногда доводит меня до дрожи. Потому что у нас работают совсем не так.

И вот я уже думаю, что мой быстрый показ общего рисунка есть не что иное, как проявление моей лени, нежелания скрупу­лезно добиваться от актера решительно всего — и понимания, и выполнения, и душевного контакта, и ритмической точности.

Однако репетиционная атмосфера успокаивает, потому что видишь такую мобильность, такую ответную готовность, что иногда становится неловко за себя. В то же время как спокойны все в ожидании, как лежат на полу в проходах — отдыхают, чита­ют, негромко и непоказно разговаривают... Я не вижу ни одного человека, который хотел бы кем-либо казаться. Все естественны. Во всех мирная, спокойная элегантность. Приветливость, улыб­ки. Все делается как бы само собой, между тем все сделано тру­дом.

Философия проста: человек должен хорошо жить, он должен любить жизнь, получать от нее удовольствие. Во всяком случае, он не должен чувствовать к ней отвращения из-за тысячи не­удобств того или иного свойства. И вот американцы создали себе такую жизнь.

Когда на улице жарко, в комнате не должно быть жарко.

Когда на катере проезжаешь узкое место, надо сильно замед­лить ход, чтобы волны не размывали берег.

Нужно, чтобы в магазин было приятно входить.

Нужно Придумать такой рубанок, чтобы он был не тяжел, та­кую машинку для стрижки травы, чтобы она не трещала, и т.д.

И они это железно делают. Так образуется *привычка.* Все это быт, я понимаю, но думаю, что и в более серьезных обществен­ных сферах — то же самое.

Люди любят зарабатывать деньги, потому что на каждый дол­лар они могут для себя что-то улучшить, усовершенствовать. Доллар ценится потому, что его надо заработать.

...Бизнес — это не что-то ругательное, стыдное, как нам ка­жется. Это в переводе просто *дело. Работа.*

А помощники! Боже мой, какие у меня тут помощники! Ведь у нас не допросишься простой вещи — или просьбу тут же забы­вают, или вещи нет, или не знаешь, кого попросить. Около тебя никого нет, никто не отзывается и не прислушивается. Ты долго измышляешь, к кому бы обратиться, чтобы не нарваться на хам­ство или равнодушие. И все равно нарвешься.

А тут, не успеешь что-то сказать, уже несут. Попросил звоно­чек. Принесли один, потом по ходу репетиции сами решили, что он слишком маленький, не годится, и принесли еще два — сред­ний и большой.

Приходит парень, который будет ставить свет. Предваритель­но поговорив со мной и с Левенталем, он сидит на трех репети­циях с расписанной пьесой и делает себе пометки. Затем он по­ставит мне свет и спросит мое мнение о своей работе.

То же самое делает радист со своим помощником. Я ни до чего не дотрагиваюсь. Все до смешного точно делают свое дело, Слов «нет» и «нельзя» тут вообще не существует. Если ты не мо­жешь чего-то сделать, значит, ты плохой работник и зря получа­ешь деньги.

Запись музыкальных номеров мне в Москве, конечно же, пе­репутали, но Майкл взял экземпляр пьесы, пленку и во всем ра­зобрался.

У меня две переводчицы: одну прикрепили ко мне в нашем министерстве, другая (зовут ее Джулия) — американка.

Джулия ведет машину отчаянно, а мотор такой силы, что я каждый раз думаю, что мы разобьемся. Она не смотрит на дорогу и разговаривает. Сама она из Нью-Йорка, Миннеаполиса совсем не знает, но у нее карта, и она моментально находит то, что нуж­но. Смотрит в карту на ходу, не отрываясь от руля. Переводит

блестяще, потому что угадывает не только смысл, но то движе­ние, которое я в следующую минуту сделаю.

За переводчицу, которая приехала со мной из Москвы, все время неловко. Ни одной живой, душевной, своей мысли, зато твердо знает, что у нее отец — генерал, а муж работает *ъ* Совете Министров. Ей здесь нравится, но она все время помнит, что у нее должна быть «собственная гордость». Поэтому она неискрен­на и неестественна. Всем это видно, и относятся к ней вежливо и официально улыбчиво. Она тут не делает *ничего,* потому что мне в работе совсем не нужна. Только думает о покупках и о том, что­бы на лице у нее было выражение, соответствующее ситуации. Мы с этими людьми дома, слава богу, совсем не сталкиваемся, но они, как видно, есть. Господи, до чего же она необаятельна и бес­тактна! Смотрит по телевидению веселую рекламу и в присут­ствии американцев, хорошо знающих русский язык, томно заяв­ляет: «Ах, какую ерунду они показывают!» А сама убилась бы, если бы ей дали этот стиральный порошок или эту пробку. Инте­ресное качество, отличающее многих из нас: гигантская амбиция. Кто всю эту глупость вбил в наши головы?!

Спрашиваю у Джулии: «Почему мне кажется, что в вас всех есть что-то беззащитное?» — «Наверное, потому, что не от кого защищаться».

Они откровенны, без маски. Нет защитной формы. Нет само­обороны.

Приехали в кино. Машину оставили открытой, хотя там фото­аппарат и сумка с деньгами.

Стучим в дом, где живет Джулия. Она выходит и смеется: «За­чем стучите, у нас дома не закрываются. Надо открыть дверь, и все».

Оглушенный, возвращаюсь из кино, куда нас возил Джон (он играет в «Женитьбе» Яичницу). Фильм «Звездные войны» — о войне между планетами. Сразу потрясает стереофонический звук необыкновенной чистоты. Фильм сногсшибательный по мощнос­ти, технической оснащенности, ритмам, актерской игре. Косми­ческие корабли, диковинные животные, роботы... Ужасные вой­ны, а при том много юмора. Убийства, взрывы планет, но конча­ется все счастливо. Говорят, фильм стоил 25 миллионов, а собрал уже 600 миллионов. Как он сделан, понять невозможно.

Вообще, откуда здесь все берется, понять нельзя. Какой-то не­видимый секрет Все мирно, на улицах почти никого нет, а при

том откуда-то подается удивительная энергия. Все через край, а люди спокойно относятся к этому, как к должному. Фантастика.

В магазине — пакетик с одним маринованным огурчиком.

На экране ковбои рекламируют печенье.

Мороженое тридцати сортов, тридцати цветов. Лопаточкой дают попробовать.

Какие яблоки, какая картошка, какие помидоры! Тут невоз­можно представить себе те помидоры, какие мы знаем по нашим

магазинам.

Смесь патриархального домоводчества с высочайше налажен­ным бытом, техникой и космическими масштабами всего, что тут творится. А для всех — привычная жизнь.

Одно не вполне понятно — зачем тут театр? И каким он дол­жен быть на фоне всех этих бытовых совершенств, развлечений, праздников, красок, звуков и т.д. и т.п.? Словом, опять-таки —

что им Гекуба?

Вспоминаю фильм про войны планет. В памяти остались только космические чудеса и взрывы. Но и американцы посмеи­ваются: технически совершенно, но бессодержательно.

На фоне невероятного материального богатства духовные всплески здесь столь же, наверное, нечасты, как и у нас. Только фон у нас совсем другой.

Взаимоотношения между официантом и посетителем — взаи­моотношения абсолютно равных людей, один из которых сегодня хочет сделать приятное другому. Почему такие спокойные, не­утомленные лица у официантов? Ведь они целый день работали! Никакого дурацкого дешевого оркестра, ни одной пьяной физио­номии.

Удивительные чувства вызывают продавцы в магазинах. Они неподобострастны. Они любят свой товар, свой магазин, и им приятно, если тебе приятно. И это обыкновенная, нормальная профессиональная черта. Когда я покупал ботинки папе, молодой парень занимался со мной сорок пять минут. Он подробно узна­вал, что мне нужно, мерил на меня, мерил на себя, что-то уносил и приносил. И я не ощущал неловкости. Почему мне должно быть неловко от того, что у моего папы больные ноги? Нет, тут готовы были ухаживать за человеком, у которого больные ноги, и мне просто не хотелось уходить, ей-богу!

А потом я покупал себе кофту и снял куртку и свитер. Продав­щица поправила на мне рубаху, потрогала мои подтяжки и сказа­ла, что они ей нравятся, хотя они и старые. В Америке сейчас стали делать менее удобные. Затем она долго обсуждала со мной, какой мне идет цвет и т.д. Когда наконец я купил кофту, она была счастлива. Это был не просто сбыт товара. Я все-таки режиссер и могу различить фальшь в поведении человека. Нет, это было про­стое человеческое общение. В магазине тихо, уютно, и продавщи­це интересен мой приход. И ей действительно нравится кофта, которую она продает.

Пойдемте в кассу, я покажу вам, как у нас продаются биле­  
ты, — сказал однажды финансовый директор.

В кассе стояла невероятно сложная вычислительная аппарату­ра. Аппарат сам получал деньги, сам через световое табло указы­вал свободное место в зале и выбрасывал билет. Рядом стоял мо­лодой человек с бородкой и следил за тем, чтобы все было в по­рядке.

Я вспомнил нашу милую кассиршу и пухлую билетную кни­жищу в ее руках. Кассирша листала книжищу, прикладывала к билету линейку, чтобы он ровно оторвался, и подавала его тому, кто в окошко протягивал деньги.

Зачем такая машина? — спросил я.

Если изобрели, надо использовать, — ответил мне финан­  
совый директор. Потом, помолчав, добавил: — Так, кроме того,  
интереснее.

В финале «Женитьбы» два человека вывозят на сцену стол с яствами. Как раз в это время Подколесин должен выпрыгнуть из окна. «Не хотите ли вы, чтобы шампанское выстрелило?» — спросили меня. Художник Валерий Левенталь дернул меня за пиджак, чтобы я ответил «хочу». Через несколько дней все бу­тылки выстреливали, но я увидел, что рабочие окружили стол и были чем-то недовольны. Виднелся шнур, который вел от стола за кулисы. Это им не нравилось. «Нужно всем этим управлять по радио. Но это можно будет сделать только послезавтра». Я на вся­кий случай скорчил недовольную гримасу — мол, лучше бы завт­ра. Назавтра стол в полной темноте сам выезжал на нужное мес­то. А потом все бутылки стреляли.

Во время премьеры я сидел за кулисами возле помощника ре­жиссера и смотрел маленький телевизор. Вдруг я увидел, что стол уже выезжает на сцену.

Боже! — закричал я. — Забыли потушить свет!

Помощник режиссера засмеялся и объяснил мне, что на сцене полная темнота, но ультралучи позволяют видеть на экране то, что происходит в темноте.

В другой раз помощник подошел ко мне с какой-то машинкой в руках. В каком году я родился и какого числа? Быстро что-то нажал, повернул и сказал, что мне от рождения столько-то дней.

А не знаете ли вы, сколько мне осталось? — спросил я. Он

не знал.

Эта же машинка оказалась еще и часами с боем. Когда нужно было объявить перерыв, часы звонили. Помощник режиссера был маленький и крепкий человек. Он всегда громко и удачно шутил, а когда кончались репетиции, на велосипеде отъезжал от театра. Иногда я видел его за рулем большого автобуса какой-то невероятной формы. Или велосипед, или огромный автобус — среднего он не признавал.

С ним вместе работала толстенькая, но очень подвижная де­вушка. Во время спектакля она должна была находиться за кули­сами, а он восседал в будке наверху, где помещаются радист и ос­ветитель. Там, на крутящемся кресле, среди прекрасной радиоап­паратуры, он деловитой веселостью и солидностью напоминал

пилота.

Когда однажды заболела исполнительница Дуняшки, тол­стенькая помощница, по имени Мери, выскочила на сцену и пре­красно заменила ее. Актерская профессия вообще, мне кажется, близка характеру американцев. Они подвижны, открыты и физи­чески удобно себя чувствуют в самых неподходящих обстоятель­ствах.

Эта Мери совсем не расстраивалась из-за того, что она такая толстенькая, — так, вероятно, слоненок не расстраивается от того, что он не жираф.

...Некоторые впечатления не расскажешь — это надо видеть. Вернувшись домой и вспоминая, я не смогу поверить, что видел это. Впечатления яркие до болезненности. Впрочем, у каждого свое «открытие Америки»...

В десять часов утра за мной заехали и повезли на сельскохо­зяйственную ярмарку. Жара — около 40°. Поток машин — все на ярмарку. В машине кондиционер, так что даже холодно. Кругом зазывают на частные платные стоянки — пускают за деньги по­стоять на площадке возле своего дома. Но все стараются подъе­хать поближе к ярмарке. Мы тоже сумели поставить машину где-то близко.

Проходим мимо лошадей, которых объезжают молодые люди, готовясь к показу. Вокруг стадиона палатки, палатки, палатки. Торгуют в основном кожей — пояса, пряжки, шляпы, наклейки. Будто подготовка к маскараду.

Проходим туда, где показывают животных. Коровы, лошади, свиньи, собаки, куры, голуби, филины, орлы, фазаны... Ходим в толпе, глядим зверей, щупаем, смеемся. Зрелище радостное. Мас­са детей, молодежи. Это фермерские дети, они будут демонстри­ровать то, что привезли. Тут же, возле животных, загончики, где фермеры варят себе кофе, спят или просто сидят, развалясь в лег­ких креслах, и глазеют вокруг.

Потешные кролики, спящие свиньи такие чистые, что хочется потрогать, погладить. Все празднично и очень мирно. Многие явились семьями. Маленькие дети привязаны к спинам или ле­жат в смешных колясках. Дети тоже очень спокойны — тоже гла­зеют по сторонам или спят. Толпа полураздета. Люди в шортах, в легких раскрытых рубахах.

Среди зверей мы ходили без конца, потом пошли поесть. Есть можно везде — возле ларьков, на улице, на траве, под крышей. Кухня индийская, чешская, израильская, китайская и т.д. Выстав­ка всевозможных домашних изделий — какие-то блинчики, пече­нье, банки с вареньем, соленьем...

Пошли в ту часть ярмарки, где развлекаются. Везде азартно играют во что-то. Согни павильончиков с огромными куклами, на которые надо накинуть обруч и т.д. Американские горки всех видов и карусели всех видов, и все это крутится, шумит, а шум и смех играющих усиливают микрофоны, так что над тобой просто висят визг и хохот тех, кто скатывается на мешке с огромной вы­соты по извилистой металлической горке. Все это сливается с ре­вом мотоциклов — рядом мотоциклетные гонки.

Очередь в какой-то павильон, вокруг которого клубится пар, как в бане. Здесь показывают привидения. Репродуктор усилива­ет крики тех, кто туда вошел. Тут же на полную мощность играет джаз, а люди, лежа на скамейках, его слушают.

Вернувшись домой, я принял душ и бросился в постель. Но по телевизору показывали фильм, полный какого-то тайного ужа­са. Почти примитивный, но загадочно страшный. Я еще раз при­нял душ, полчаса отдохнул и решил выйти на улицу — жара чуть спала. Но улица так пуста, что жутковато. Дошел до угла и вер­нулся обратно.

Через месяц я ко всему этому привык и понял, что совсем не страшно.

Интересно ли мне тут работать? Хочется ли идти на репети­цию? Приятно, что все вокруг налажено, приятно актерское раду­шие и доброжелательность. Приятно жить там, где все в порядке. Но ощущение, что я *ставлю* спектакль, а не создаю его вместе с актерами, не покидает. Впрочем, это и дома часто случается. От­того на репетициях и дома не так интересно, не так весело, как раньше. Идет волевой процесс работы, а не процесс радостных открытий. Иногда мне кажется, что я уже все знаю, все испытал, и нет удовольствия оттого, что надо прийти и сказать: «Начали!» Иногда мне хочется, чтобы это говорил кто-то другой, а я, свобод­ный от необходимости быть волевым и деловым, мог бы спокой­но думать и что-то заново решать. Это достаточно грустные мыс­ли о самом себе, о возрасте. Это оборотная сторона накопленного опыта. Все это требует *преодоления.*

Репетируя, я, в общем, убеждаюсь в своих силах, но иногда ощущаю и свои слабости. Еще раз убеждаюсь, какое огромное значение имеет ритмическое и действенное построение. *Актив­ность, конфликтность, контрастность.* А слабости мои, как ни странно, в нетерпении— не даю актерам искать самим. Вряд ли об этом задумываются актеры — они, смеясь, говорят, что я их загоняю в такую динамику, которую они и представить себе не могли. Я бегаю по сцене вместе с ними, так что о лени вряд ли кто думает. Но я-то понимаю, что тут совсем другая проблема и в Америке ее не разрешишь. Она, вероятно, вообще не решается в условиях подобных гастролей. Это слишком тонкий и специфи­ческий вопрос: *самостоятельное творчество актера, самостоя­тельные его поиски в условиях жесткого режиссерского замыс­ла и строго определенных сроков работы.*

Телевизионные передачи часто безвкусны, с кривляньем акте­ров. Невидимыми нитями эта часть быта связана с театром — на репетициях тоже иногда приходится бороться с кривляньем или поверхностностью. Надо долго объяснять, почему «Женитьба» должна быть сыграна *натурально.* Вроде бы понимают, хотя де­лают не так, как нужно. Но — сумеют. Я уже вижу, что пробьюсь туда, куда мне надо пробиться.

Дома все время слушаю кассеты с музыкой Брубека. Есть му­зыканты не хуже, чем он, но в нем для меня все сейчас к месту — он отчетлив, стремителен, и всегда угадывается развитие темы. Наглядный урок режиссерского строения того спектакля, кото-

рый мне нужно поставить. Классика плюс новый век. Очень по­нятное развитие чувства.

Искусство состоит из эмоций и математики. И нужно все вре­мя не забывать про обе эти части.

Я впихнул в актеров всю эмоцию, какая у меня была, а теперь налаживаю математику. Они замечательно это понимают.

Необычна приспособляемость американских актеров. Когда они понимают, что в «Женитьбе» не нужно играть грубо, как в рекламе, то молниеносно перестраиваются и играют очень не­жно. Профессионально они готовы и к тому, и к другому.

Когда прошел месяц моего пребывания тут, я подумал: за это время я не видел ни одного грубого, злого или просто раздражен­ного человека. Или суетливого, задерганного. Ни разу в театре я не почувствовал даже намека на какое-либо ЧП.

Ни один актер не был раздражен своим партнером. Ни разу я не видел даже скрытой насмешки одного над другим. Спокой­ствие, дружественность — без тесных, жарких контактов, но и без всяких, даже минимальных «семейных» конфликтов. Внима­тельная вежливость, даже нежность в отношении друг к другу.

Ничего подобного тому, что у нас бывает в актерском пред­баннике, быть не может. Это показалось бы невероятным.

Распоряжения отдаются тихо и между прочим, однако повто­рять их не нужно.

Дверь директорского кабинета всегда открыта, но там никто не толпится. Иногда дверь закрывается, значит, что-то не для всех, но это на пять-десять минут, не более. Одно удовольствие наблюдать, как ведет себя директор. Какое внутреннее спокой­ствие в нем. Не та сдержанность, за которой нервы, а истинное спокойствие.

Примерка костюмов занимает полчаса в строго назначенное время, в рабочие, то есть репетиционные часы.

Оформление делается такое, будто для действительной жизни.

На мои замечания во время репетиции актеры бурно реагиру­ют, часто аплодируют. Может быть, так принято? Не знаю. Но что-то это в тебе поддерживает.

Американские артисты динамичны, у них стремительная речь. Выражение той или иной мысли звучит в их речи лаконич­нее, чем в нашей. Мы в Москве удивлялись, отчего Шекспир у англичан занимает меньше сценического времени, чем у нас.

В частности, оттого, вероятно, что английская речь до предела деловая и играют англичане и американцы стремительно. Впро­чем, не все и не всегда.

Я пошел как-то еще на один из спектаклей этого театра. Пред­вкушая темпераментное зрелище, вроде «Суперстар», с дерзкими ритмами, с острыми, рискованными мизансценами и т.д. А уви­дел нечто статичное и скучное. Такое статичное, что без знания языка смотреть было невозможно. Актеры стояли друг против друга и разговаривали. Наутро я откровенно рассказал им о своем впечатлении и попросил вывесить на репетиции большой плакат. И написать на нем: «Драма— тот же балет, только со словами». Я хотел этим сказать, что происходящее на сцене должно быть понятным даже без слов. Назавтра они такой плакат сделали, хотя сказал я об этом в шутку. Это был не обычный плакат, а большая грифельная доска, на которой мелом они написали все, что надо, насчет балета.

Когда я уезжал, я стер эту надпись и заменил ее словами про­щания.

На необычной сценической площадке нужно было сразу точно распределиться. Мы стали строить такие мизансцены, чтобы ар­тисты играли не только на сцене, но и в публике, в проходах. Я говорил актерам, что можно общаться со зрителем, можно даже кого-то выводить за руку на сцену и т.д. Вначале они сомне­вались, пойдет ли публика на это, согласится ли, не будет ли сер­диться, зажиматься. Я разделял их тревогу, потому что и по Мос­кве знаю спектакли, в которых публику хотят втянуть в игру, но она не поддерживает этого желания. Не хочет. Я сам, находясь в публике, чувствую себя неловко и внутренне сопротивляюсь, если на меня вдруг падает луч прожектора. Видимо, все зависит от того, кто и зачем приглашает тебя играть с ним.

Я надеялся, что «Женитьба» — как раз тот случай, когда де­лать подобное можно. Уже на репетициях стало ясно, как увлека­тельно играть в публике. Я всегда пускаю на свои репетиции всех, кто хочет. Разрешения спрашивать не нужно. И вот к какой-то женщине, пришедшей посмотреть, как мы работаем, подбежал актер и потащил ее за собой, чтобы расспросить на сцене, знает ли она французский язык и т.д. Это был Анучкин, который, как известно, беспокоится о таких вещах. Надо было видеть, как за­мечательно люди держатся при этом. Как они естественны и как естественно их внезапное волнение. Но как они при этом милы и

остроумны. Почти в каждом человеке может проснуться скрытый артистизм. И малосимпатичны те, у кого этого нет.

Три недели мы работали, как настоящие спортсмены. *Я* бегал по сцене вместе с актерами. Рядом со мной бегала Джулия. Мы закрутили такое активное действие, что Подколесин в шутку па­дал без чувств, заканчивая какой-либо диалог. Между тем секрет заключался в том, чтобы при легком активном действии сохра­нить внутреннюю правду. Когда же я убеждался, что в каком-то месте этого не получается, мы усаживались в зале и я обстоятель­но объяснял, что и почему не получилось. Иногда я прокручивал пленку с записью нашего московского спектакля. Актеры раскры­вали тексты своих ролей и внимательно слушали. Они угадывали каждый зигзаг роли, каждую удачно произнесенную реплику. В местах, которые им особенно нравились, они дружно кричали и аплодировали.

Первая репетиция с полной декорацией и светом. Красиво — невероятно. Сделано все идеально.

Для фурок есть лебедка со сверкающей проволокой и тончай­шим пазом в полу. Фурка выезжает и уезжает абсолютно бесшум­но. Гидравлически открываются створки. Очень красивая аппли­кация на полу.

Теперь я сижу как шеф, а другие работают. Осветитель ставит свет, звуковик размечает музыку, стейч-менеджер что-то обсужда­ет с рабочими и командует. В зале тихо и легко переговариваются друг с другом люди, которые делают спектакль.

Уютно, дружно, красиво, радостно. Иногда вдруг посмотришь со стороны на всю эту картину — и залюбуешься.

Тут нет ничего и никого лишнего. У нас многого нет, но при том много лишнего. А потом оказывается, что это было совсем не нужно. Например, кондуктор в троллейбусе. А как хорошо стало без кондуктора. Боже мой, сколько людей толкутся вокруг искус­ства, что-то требуют, советуют, помогают, мешают, руководят. А зачем? Все без них было бы совершенно спокойно, как в трол­лейбусе без кондуктора.

У нас многие условности существуют только оттого, что они в прошлом году существовали. А тут как-то умеют обходиться без всего этого и даже не знают ни смысла наших условностей, ни их названий.

Как странно, что, вернувшись, я тут же должен буду что-то требовать у директора, чем-то буду недоволен, чего-то буду опа­саться (кроме опасений за то, получается спектакль или нет). Кто-то будет мне хамить, кто-то капризничать, кого-то почему-то не будет, что-то будет не готово. Вспоминаю человека, от которо­го зависят многие организационные дела в театре, и внезапно ду­маю, что это просто прыщ, который нужно залить йодом, чтобы его не стало.

Приехало московское начальство. Я в этот день на репетицию впервые надел пиджак. Все подходят и говорят, что если такой пиджак продается в Москве, то они поедут за покупками в Моск­ву. Милые чудаки!

Реплика московского начальника к «своим»: «Надо выходить на провинцию». А рядом стоят Алвин, Джон, Джулия. Простоду­шие, чистота. Приехавшие изображают из себя стратегов. А всей этой «стратегии» — грош цена.

Вдруг по телевидению — наша кинохроника. Голос диктора многозначительный, без юмора, и такие знакомые кадры, такие странные, когда их смотришь отсюда... Женщины в ватниках. Платочки. Унылый мотив аккордеона. Невеселые улыбки. Дети в детском саду в невероятно убогих платьицах что-то тоскливо пляшут с веточками в руках. Все это и дома невесело смотрится, но — привычно. А тут видишь наглядно такой контраст всему, что тебя окружает! Жутковато. Огромные грязные дороги, грузо­вики, грузовики, лица шоферов, снег с дождем.

...Первый раз измотался на репетиции, потому что в пустом зале уселось наше министерское начальство. От американцев эти зрители отличаются нелюбезной мрачностью и разговорами не по существу. Репетиция потеряла свой домашний характер. При­ехавшие обсуждали что-то постороннее, невидящими глазами смотрели на сцену, но считали своим долгом отметить какие-то недостатки. Странные, малодуховные люди. Цинично деловые. Откуда это в нас, в русских?

*Я* вышел с ощущением путаницы, которая всего страшней. Оставалась всего неделя до премьеры, надо было набраться спо­койствия, чтобы ничего не напортить. Главное сейчас — холод­ная голова.

За два дня до премьеры вышли предварительные статьи о на­ших репетициях. Очень хорошие. Утром в магазине за городом: «Вы мистер Эфрос? Мы о вас читали в газетах. Мы горды, что вы пришли в наш магазин».

Вот, есть теперь магазин, где кто-то горд, что я туда заходил.

Премьера. Неожиданная радость — приехал Виктор Серге­евич Розов. Так что он сможет подтвердить, какой грандиозный был успех. Кричали, свистели, хлопали, как на знаменитом джа­зе. А потом — банкет, но не такой вымученный, как у нас, а весе­лый, непринужденный, без речей. Бесконечное количество по­здравлений и подарков. Весело, многолюдно, празднично. Боже мой, в эти минуты кажется, что легко жить в искусстве и в мире.

...У меня много заметок об Америке. Перечитывая их уже дома, я вспомнил, как на море собираешь морские камешки. Они так блестят в воде. Потом приезжаешь в город, вытаскиваешь эти камешки, а они оказываются совсем не такими. Наливаешь воду в красивую посудину и кладешь камешки туда — все равно ника­кого эффекта. Так было и с тем, что я вычитывал в своих замет­ках. Тогда я оставил только то, что выбрасывать было жалко, а остальное — выбросил.

## ТРУДНЫЕ МИНУТЫ

Иногда в работе наступают немыслимо трудные периоды. Все ру­шится. Теряешь веру в себя. Помню по крайней мере несколько таких моментов. С такой силой проваливался в собственных гла­зах, что казалось — трудно будет подняться. Чудом удавалось со­браться на новой работе, увлечься ею и восстановить творческие силы. Пока возьмешь себя в руки — бежит время.

Одним из таких довольно тяжелых моментов была работа над «Мертвыми душами». Что-то происходило неладное. В эти дни единственное, что доставляло радость, — письма Немировича-Данченко. Двухтомник его избранных писем появился как раз тогда. Но по контрасту с письмами Немировича что-то в соб­ственной жизни вдвойне огорчало. Мхатовцы в свое время созда­ли театр, который был для них родным домом. О таком доме меч­тает каждый художник, но, боже мой, как трудно создать его! Лето в тот год проскочило для меня как-то особенно быстро. Из-за многих тревожных мыслей я страшился начала нового сезона. Каждая неприятная мелочь вырастала в моем сознании до неве­роятных размеров.

Во время тихого диалога на сцене зазвонил телефон на пульте у помощника режиссера. Помощник режиссера, как известно, на­ходится близко от играющих актеров, особенно в маленьких теат­рах. И вот, когда телефон зазвонил (может быть, это звонили из проходной или еще откуда-то — не знаю), артистка, играющая в этом спектакле главную роль, стремительно вышла за кулисы и, что называется, в сердцах сорвала этот телефон со стенки. Ей, ка­жется, не удалось сорвать его окончательно, но она оторвала труб­ку, и провода жалко повисли, как это Иногда бывает в уличных те­лефонах-автоматах. В секунду проделав все это, актриса вновь выскочила на сцену, чтобы продолжить тихое и лирическое объяс­нение с героем, как и положено по пьесе.

Назавтра в театре разыгралась буря. Помощник режиссера по-дал докладную, а директор полдня сидел и глядел на эту бумагу, не зная, что предпринять. В кабинет входили и из кабинета выхо­дили очень серьезные люди. Это были советчики. Но директор не принимал решения. Он думал.

Вечером в театре почему-то очень пахло едой. Запах доносил­ся даже до зрительного зала. Но это никого не волновало, ибо все были захвачены только одним происшествием — с телефоном. Я на мгновение отвлекся и пошел все-таки узнать, чем пахнет. Оказалось, что билетеры до начала спектакля решили зажарить себе шашлык. Вечером дух шашлыка все еще витал в театре. Я потребовал открыть какие-то двери, чтобы этот дух вышел, так как представил себе, что я сижу в зрительном зале и вдруг слышу: чем-то пахнет. Меня бы лично это отвлекло очень. В маленьких театрах иногда бывают такие смешные происшествия. Я, напри­мер, не представляю себе, что в Большом театре вдруг запахло бы ухой или жареной навагой. Но в маленьких театрах это иногда случается.

Между тем история с телефоном стала постепенно затихать, и через три-четыре дня о ней, кажется, уже не вспоминали. Во вся­ком случае, об этом уже не говорили во всех кабинетах. Кабинеты вечером, кстати сказать, часто бывают пустыми, двери — закры­тыми. Раньше я всегда любил приходить по вечерам в театр и си­деть то в комнате завлита. то у директора или у художника. Но с некоторых пор вечером в театр никто не приходит, кроме, разуме­ется, занятых в спектакле актеров. Кто-то, конечно, дежурит из администрации, но все же в театре по вечерам за кулисами стало заметно скучнее. Некуда бывает деться.

Приходишь в гримерную, но актеры уходят на сцену, а больше пойти не к кому. Не в зрительный же зал, наконец. Там, среди публики, я просто боюсь сидеть. Я предпочитаю сто раз прове­рить спектакль на репетиции, чтобы только потом не смотреть его.

Итак, шум из-за телефона стал утихать, когда вдруг на доске объявлений я увидел приказ, в котором актрисе, испортившей те­лефон, был объявлен выговор. Было сказано, что она умышленно его испортила, даже, кажется, преднамеренно, и что ей за это по­лагается выговор и штраф двадцать шесть рублей. Я отчего-то страшно рассердился и, не подумав о последствиях, сорвал этот приказ со стены движением, подобным, вероятно, тому, каким еще так недавно был сорван несчастный телефон. Я подумал: «Боже мой, еще остались артисты, которым мешает звенящий на сцене телефон! Так надо убрать этот телефон, а не вывешивать

выговоры!» Вслед за этим я не пошел домой, как последний трус, спрятав в карман скомканный приказ, а, храбро держа его откры­то в руках, направился прямо к директору, чтобы объясниться.

Я начал издалека. Рассказал случай, происшедший недавно в какой-то больнице. В свою очередь за день до этого мне рассказал этот случай один из моих знакомых.

Дело происходило во время операции. Лаборантка унесла ка­кое-то стеклышко в лабораторию, а хирурги ждали результата анализа и стояли над заснувшим под наркозом человеком, не за­шивая разрез, ибо раньше нужно было узнать, в чем дело.

Так они прождали некоторое время, потом стали слегка волно­ваться. Лаборантка что-то не возвращалась. Один из хирургов даже снял операционные стерильные перчатки, чтобы позвонить куда-то и узнать, что же случилось. Но там, куда он звонил, никто к телефону не подходил. Все еще подождали.

Больной продолжал спать, его живот был разрезан, пора было зашивать его, ибо он вот-вот мог проснуться.

Хирурги стали нервничать и даже слегка ругаться. Кто-то со­рвал с себя маску, выскочил из операционной и побежал по длин­ному коридору. Он заглядывал в какие-то двери, но девушки со стеклышком не было. Неожиданно в приоткрытую дверь женско­го туалета он увидел, что она стоит себе спокойно и курит. Хи­рург страшно раскричался и стал девушку оскорблять, но она ре­зонно объяснила ему, что в ее обязанности не входит приносить это стеклышко обратно, это должен сделать кто-то другой. Тогда хирург уже совсем рассвирепел и наговорил девушке массу не­нужных грубостей. Приятель, рассказывавший мне это, как-то упустил из виду, что же в это время происходило в операционной, или, может быть, это я сам упустил из виду, потому что запомнил совсем другое. А запомнил я то, что эта девушка назавтра написа­ла жалобу на грубого хирурга и этого грубого хирурга вызвал к себе главврач и в свою очередь сильно на хирурга кричал. Вероят­но, дело было не в девушке, и не следовало оскорблять ее. Воз­можно, кто-то не объяснил ей толком, что стеклышко надо было все-таки принести ей. Может быть, дело было вообще в какой-то неточной общей организации. Может быть, даже сам этот хирург должен был что-то заранее объяснить этой девушке. Но когда он пришел домой от главврача, с ним случился инфаркт и он умер.

Я даже не уверен, что такая история произошла на самом деле, но именно так рассказал ее мне мой приятель. И вот теперь я пе­ресказывал ее моему директору, видимо, оправдывая мой посту­пок, то есть то, что я сорвал со стены его приказ. Я очень хорошо

понимал (так мне казалось) двойственность случая с телефоном. Мне было жалко, что он сломан и что помощник режиссера воз­мущен, но я в то же время отчего-то понимал и артистку, которой этот не вовремя звонивший телефон мог мешать.

Я даже сознаюсь, что иногда очень хочется самому сорвать все тот же телефон, если он звонит, так как боишься, что его услышит зритель, глядя на сцену, где в это время, может быть, играется даже «Отелло» и никаких телефонных звонков не предусматрива­ется.

Театр — невероятно двойственное учреждение. Говорят, что Немирович-Данченко оставлял на вешалке свое пальто, когда ухо­дил домой, чтобы актеры думали, что он в театре, и остерегались легковесно играть. Но кто теперь может похвастаться тем, что его пальто вселяет такой же страх или, если хотите, такое же уваже­ние. Ответственность переносится на самих артистов. Человек играет так, как будто играет в первый и последний раз, и тогда те­лефон мешает. Но срывать его тоже, конечно, нельзя. Да-да, ужас­но трудная задача — быть директором или главным режиссером, потому что все время приходится эту двойственность чувство­вать. И нельзя накреняться сильно в какую-то сторону, но, чтобы не накреняться туда, куда не нужно, необходимо очень хорошо чувствовать, чего ты хочешь, какое искусство бережешь и чего тебе, собственно, надо.

Кстати, черт возьми, кто это все-таки звонил тогда на сцену? И почему он звонил на сцену во время спектакля? Чтобы *что* со­общить?

Итак, почти месяц, по нескольку страничек перед сном я чи­тал двухтомник писем Немировича-Данченко, а днем то и дело возвращался мысленно к прочитанному. Среди дня приятно было вспоминать и думать обо всем этом. Когда-то о МХАТе я прочи­тал множество книг. Казалось, что все это уже пережил. Увлекал­ся, что-то в книгах выискивал, чтобы узнать, как тогда во МХАТе работали и жили. Потом пора этого увлечения прошла, и интерес к МХАТу как-то мало-помалу потухал. Но странное дело: читая эти письма, снова всей душой принадлежу этому театру.

Люди там стремились к совершенному искусству. Не только стремились— достигали его. Ни Мейерхольд, ни Вахтангов, ни Таиров, ни кто другой не могли бы с таким правом, как Станис­лавский и Немирович-Данченко, сказать о своем стремлении к гармонии. Пробуют, ищут многие, но никто не в состоянии так близко подходить к совершенству, как те, великие мхатовцы.

Такого количества великих актеров, может быть, никогда не знал ни один театр. И все же это не был актерский театр. Реперту­ар там не подбирался «под актеров». Это также был не театр ре­жиссера, хотя кто-то его в то время таким считал. Но тот, кто так считал, еще не знал, что же такое режиссерский театр и каким он бывает. Это только со временем стало понятно.

Во МХАТе работали гениальные режиссеры, но, по словам Немировича-Данченко, это был театр великих авторов. А все ос­тальное служило их раскрытию. Может быть, поэтому МХАТ в свое время и был гармоническим театром.

Не знаю, каждый ли художник обязательно стремится к гармо­нии. Но у каждого бывают такие минуты. Чтобы достичь гармо­нии, нужно знать, где находится эта ось. Немирович-Данченко был как раз тем редким человеком в театральном деле, который знал это. Быть в театре мудрым — трудно. Каждого заносит то туда, то сюда. Люди театра ищут часто успех, а не истину. А Не­мирович искал (и находил) именно истину. Потому его театраль­ное здание, в отличие от многих других, было величественным и прочным.

Когда еще в искусстве театра будет создано что-то подобное по полноте, по плотности, по жизнеспособности?

Гении рождаются редко, но создать целый коллектив, который был бы сродни гению, — просто невозможно. Какую нужно иметь силу знания и спокойную уверенность, чтобы создать МХАТ! Чтобы *так* поставить Чехова и «Царя Федора». И чтобы лучшие спектакли шли более пятидесяти лет и все равно привле­кали бы интерес. Возможно ли такое? Бывает ли такое? И чтобы за первым поколением актеров возникло второе—тоже блестя­щее. Чтобы создалась целая школа. Целое художественное на­правление...

Конец лета. Льет дождь, на даче холодно. В такие минуты тянет в город, на работу. Обычно к этому времени скучаешь по репетиционной комнате, по сцене, по актерам.

Приезжаю в город и захожу на сцену. Грязно — ремонт не закончен. На полу неаккуратно сложены испорченные детали де­кораций старых спектаклей. Их испортили на гастролях. Стоят изуродованные маленькие кареты из «Месяца в деревне». Все ободранное, грязное. Рядом — куски оформления нового спектак­ля. Сделано грубо, топорно. Я думал увидеть готовое или почти готовое оформление на чистой сцене. Но декорации в той же ста­дии готовности, в которой находились в начале лета.

Стоя на грязной сцене, я вообразил себе съезд актеров. После тяжелых двухмесячных гастролей они теперь отдыхают в разных местах. Правда, отдыхают далеко не все. Те. кто во время сезона много работал, и сейчас, по всей вероятности, не отдыхают. Они снимаются в кино. Уезжали на съемки и во время гастролей, в разные места, на разные фильмы. Сниматься одновременно в не­скольких картинах стало почти что правилом. Встретясь, все бу­дут долго обмениваться впечатлениями о своей работе в кино. Каждому будет важно в основном только то, что он сам рассказы­вает, а не то, что рассказывают другие. Когда-то я с удовольствием слушал все эти «охотничьи рассказы», а теперь во время такого рассказа незаметно стараюсь выйти.

Но я и сам хорош. Летом ставил булгаковского «Мольера» «на стороне». И только десять дней назад возвратился. Все мы, со­бравшись вместе, будем подобны мужьям и женам, которые долго жили в чужих домах, а теперь опять собрались для дружной се­мейной жизни.

К тому же в «Мертвых душах» почти ни для одного из актеров нет заманчивой роли— это не «Гамлет» или «Бесприданница». Инсценировка рассчитана на беззаветную ансамблевость.

Такие постановки, построенные на единстве, очень интерес­ны. Но они не слишком увлекают наиболее талантливых и извест­ных актеров. Последние ищут иную, самостоятельную жизнь. На­чинают пробовать себя в режиссуре. Ищут счастья в кино и т.д.

Все это было бы не так страшно, если бы каждый раз можно было начинать заново с людьми, кровно заинтересованными в деле.

Но во многие наши театры собираются люди, уверенные в том, что их работа от них не уйдет.

Я со страхом думаю, какой энергии потребует от меня надви­гающийся год.

Я сижу на даче и размышляю. Мы сами стали суетные, или так изменилась со времен МХАТа общая художественная обста­новка?

Одно из самых неприятных наших свойств то, что мы подго­няем время.

«Завтра утром я должен встретиться со студентами», — думаю я еще накануне вечером. Между тем этот вечер свободен, и можно прекрасно его провести. Но я смотрю на часы, будто недоволен тем, что время так медленно движется. Пора бы дню уже закон­читься, чтобы наступило утро, когда наконец начнется дело.

Или еще так: в час дня придет актер для переговоров. А те­перь только одиннадцать. Я смотрю на часы — осталось два часа. Мысленно тороплю время. А зачем? Когда и в какую минуту мы (или только я) разучились наслаждаться данной минутой? Как приятно почитать книгу или послушать музыку просто так, не ду­мая о том, что ее следовало бы вставить в очередной спектакль. И так все время что-то делаешь *для дальнейшего.* Даже репетиру­ешь с мыслью, что вот после окончания придешь домой, чтобы быстро отдохнуть перед вечерним спектаклем. В сознании, таким образом, как бы уже проживаешь весь день до позднего вечера. День ты мысленно уже прожил, а потом вроде бы все только по­вторяешь. Жизнь становится призрачной, нереальной. Это оттого, возможно, что каждый момент жизни не доставляет истинного, конкретного наслаждения. Как хорошо утром встать и увидеть свою собственную комнату. Но для этого в ней должно быть что-то такое, что всегда заново тебе приятно. Затем — путь на работу. Он не может быть мучительным. Как приятны эти улицы и эти дома. Но ведь они, к сожалению, не всегда тебе улыбаются. А по­том заходишь в театр. У меня на третьем этаже есть своя малень­кая комнатка, чрезвычайно неуютная. Окно почему-то зарешече­но. Видимо, оттого, что выходит в чужой двор, и, кажется, случа­лось, что мальчишки с чужого двора влезали в театр, вот окно и загородили. Сам двор крайне непригляден. Долгие годы там идет строительство, среди больших, развороченных глиняных бугров стоят бульдозеры. На окне висит некрасивая штора. К ней непри­ятно прикоснуться. Однажды я попросил поменять ее. Завхоз очень хорошо относится ко мне и обещал найти штору получше. Когда я вечером пришел, висела уже новая штора. Завхоз выбрал самую хорошую. Но, на мой взгляд, и она была так же плоха. При встрече, поблагодарив его, я больше к вопросу об этой шторе не возвращался. Примерно год назад в комнате делали ремонт. Пар­кет при этом так испортили, что отмыть его и отчистить было уже нельзя. Тогда испорченный паркет закрыли тремя половиками. Между половиками все равно проглядывает грязный пол. В ком­нату для красоты внесли телевизор. Раньше он стоял в чьем-то другом кабинете. Но там появился цветной. А черно-белый пере­тащили ко мне. Он плохо настроен, и я редко решаюсь его вклю­чать. Стены в комнате оштукатурены неровно и некрасиво. Я ре­шил их завесить афишами и фотографиями. Притащил из дому то, что смог, но в эти стены вбить гвоздь оказалось делом нелег­ким. Маленькие гвозди гнулись. Теперь небольшие фотографии приколочены огромными гвоздями. Вместо письменного стоит

квадратный столик. Одна из его ножек подгибается, и я каждый раз поправляю ее, чтобы стол не свалился. Все это, в конце кон­цов, мне безразлично, потому что я редко захожу в свою комнату, хотя, может быть, чаще заходил бы, если бы она была иной. Че­тыре часа в день я репетирую в некрасивом, хотя и просторном репетиционном зале. Это большая комната, похожая на склад ста­рой мебели. Кажется, все непригодное, что было в других поме­щениях, притащили сюда, наверх. Стоит старый диван с белыми грязными подушками без наволочек. Эти подушки, по-моему, из спектакля «Обвинительное заключение». Действие этой пьесы происходит в тюремной камере. Для тех обстоятельств такие по­душки, вероятно, подходят. Но когда репетируешь «Три сестры», они совершенно неуместны. Просто даже удручают.

Половина актеров отчего-то всегда болеют. Простужены. Один сморкается и просит его извинить, так как сегодня сможет репе­тировать только вполголоса. Кто-то по-утреннему мрачен. Вместо того чтобы прийти за час до начала и проделать гимнастику, взбодриться, привести себя в форму, артисты прибегают, как пра1 вило, на две-три минуты позже. Некоторое время они еще перели­стывают пьесу, чтобы отыскать там нужное место. В комнате не­вероятно накурено, запах табака остался еще со вчерашнего дня. Когда приходишь домой, то свитер весь пропитан запахом табака.

Начало спектакля «Дорога» по «Мертвым душам» происходит в Италии — там Гоголь писал «Мертвые души»; герои собирают­ся в крошечной комнатке. Неаполитанская песня. Герои жмутся друг к другу. Гоголь — среди них. Неаполитанскую песню неожи­данно перебивает русская, мужицкая. Герои в комнатке заговори­ли, задвигались, зажили бурно. В дорогу! «Наводящее ужас дви­жение».

...Инсценировка молодого автора. Чичиков не торгуется здесь с каждым помещиком в отдельности, а ведет торг со всеми сразу. Как при шахматном сеансе одновременной игры. Сразу— с Плюшкиным, с Коробочкой, с Собакевичем, с Ноздревым, с Ма­ниловым. У каждого из них своя партия, своя линия. Кто-то уже понял предложение Чичикова, а кто-то — нет. Один ведет торг в начальной стадии, другой — в конечной. Третий упрямится как осел. Этот разнобой объединен бешеной жаждой Чичикова обма­нуть, выиграть. Такое странное объединение может быть сцени­чески очень интересным. Оно театрально. Я говорю актерам, что это не «Мертвые души», а театральная игра в «Мертвые души». Азартная игра с серьезной, драматической и печальной подопле­кой.

Хочется, чтобы и тройка присутствовала, и сам Гоголь, как это было в первоначальном замысле у Булгакова, писавшего инсцени­ровку для МХАТа. (От этого замысла Булгакова тогда мало что ос­талось.)

И чтобы «спицы в колесах смешались в один гладкий круг».

I

На чужбине — тревожное видение родины. Именно тревож­ное. Отсюда не юмористическое и даже не сатирическое отноше­ние к своим персонажам, а, скорее, драматическое.

И еще Гоголь не хочет долго останавливаться на чем-то одном. Его желание — охватить и понять целое. Сквозь странный, неле­пый, моментами грозный и страшный быт он хочет, прорваться к внутренней сущности, понять направленность и устремленность всего, вместе взятого. Куда все несется?

Отсюда образ дороги. Мало того, — цепляние за этот образ, за движение, которое, по его мнению, скорее приведет к осмысле­нию целого. «Смешное мигом обратится в печальное, стоит толь­ко застояться перед ним». Не надо застаиваться— в дорогу! Мимо, мимо...

Первая картина вся построена на этом движении. Но не по ровной дороге, а с ухабами и поворотами.

И при каждом изменении характера дороги нужно не потерять чувства движения.

В этом не только существо картины, но и красота формы.

Этот беспрерывный пульс не должен затухать даже тогда, ког­да движение уходит глубоко внутрь и будто совсем пропадает.

Первая остановка— Маниловка. Тут, правда, сам Манилов своей гостеприимной энергией не даст действию прекратиться. Это еще только первая деревня, мы еще не проехали по всей гу­бернии. И потому чувство драматической тревоги еще приглуше­но. Еще возможна какая-то шутка. Гоголь еще подшучивает. Хотя уже и эта, первая остановка будто по-новому осветила все про­странство— маленькие, бедные, незаметные селения, стоящие далеко друг от друга...

Нужно скорее ехать дальше, чтобы увидеть еще и еще, понять природу своей тяги ко всему этому. После небольшой остановки в Маниловке тройка снова понеслась.

Гоголь устремился дальше, а в сознании Чичикова возникло какое-то торможение. Он не озабочен поисками общей идеи. Он живет своим. В данном случае он не может отделаться от непри­ятного впечатления после встречи с Маниловым. До этого его му­чила сама дорога, ухабы и т.д. Теперь его мучает то, что он не

понял, с кем имел дело. Его голова, в отличие от гоголевской, практичная, упорядоченная, обыденная. Он цепляется за конкрет­ное и отстает от Гоголя. Тот стремится вперед, а Чичиков еще мысленно торчит на прошлой станции. И допекает Гоголя мало­существенными вопросами.

Летящую вперед тройку то и дело останавливает неожиданно возникающий Ноздрев. Он, словно черт, появляется перед брич­кой. Тройка вынуждена останавливаться на полдороге. Но во вре­мя подобных остановок внутренне действие ни в коем случае не должно прерываться. Одна энергия переходит в другую. С появ­лением Ноздрева наступает как бы статика. На самом же деле должна возникать новая энергия от жуткой борьбы Ноздрева с са­мим собой, со своим отупляюще пьяным состоянием. В этой борьбе есть что-то зловещее. И это уже не смешно.

Новая энергия возникает и в Чичикове, который весь начеку, так как боится, что Ноздрев спутает ему все планы.

Затем они в ночи, в степи, у поломанной телеги.

Коробочка, с виду божий одуванчик, от страха, что ее окружа­ют бандиты, защищается шумно и беспомощно.

В этом спектакле характер каждого из помещиков приходится выражать лишь одним каким-то значком. Надо найти этот один-единственный значок, который выделял бы человека и в то же время не мешал бы общему действию.

Нелепая старушечья самозащита может как раз стать таким значком, то есть выражением глупости, жалкости, заброшенности человека.

Гоголь едет дальше. Острые, наболевшие вопросы терзают его.

Сценическое время идет. Вторая деревня — это уже большой отрезок пути.

Одно дело — искать дорогу на опушке леса, другое дело — в самом лесу, да еще ночью, да еще когда заблудился.

Чичиков, с кипой бумаг, пулей выскакивает и от Манилова, и от Коробочки. Так из комнаты, полной дыма, выскакивают на воз­дух. В дыму, рискуя задохнуться, что-то доставал, а тут прячет добытое в саквояж. И едут дальше.

И снова Гоголь стремится вперед, а сознание Чичикова тормо­зится на прошедшей, трудноосмысляемой встрече. И снова почти мистическая остановка в связи с очередным появлением на доро­ге черта — Ноздрева.

Между тем дорога изменилась и время суток другое, уже едут, может быть, лежа вповалку. Дремлют. Но и тут энергия не пропа­дает, а лишь видоизменяется.

Мысль Гоголя пульсирует, пробивается вспышками. Вспыхи­вают старые споры Селифана с Чичиковым. Внезапно из-за пово­рота возникает третья деревня. Собакевич! Это— как встреча с медведем в лесу, с опасным медведем. Хотя в облике медведя и есть всегда что-то забавное. Забавное и притом опасное живот­ное.

В Гоголе тем временем растет отчаяние, почти паника. Его ох­ватывает ужас от бесконечности и тоскливости этого пути.

А в Чичикове, напротив, рождается азарт, вера в возможность достижения цели.

Третье, уже совершенно невероятное, бесовское появление Ноздрева. Какое-то наваждение, ужас.

Справились, рванулись, и вот— приехали к Плюшкину. Ти­шина, тупик. Не то баба, не то мужик, с глазами затаившегося волка, оберегающего своих волчат. Напряжение здесь нарастает от таинственности. Это самая что ни на есть чащоба. Из нее вы­ход — одному Чичикову. Потому что за время дороги он стал лес­ным человеком. Потому что он почувствовал запах крови.

А Гоголя мучают кошмары.

В нем — отчаянное сопротивление беспощадному течению времени.

И все же снова — дорога. И — последнее, решительное уси­лие прорваться к общей идее.

Вот она, вот она, нужно только схватить ее. И не выпустить.

Вот она, вот она— еще минута, и озарит ясная, светлая, спа­сительная мысль.

...Итак, нет тройки, нет помещичьих усадеб, нет ничего реаль­ного вокруг актеров. Вернее, реальность есть, но совсем другая: комната, знакомый партнер, стул вместо брички, бричка не падает в грязь, а надо самим упасть, и не в грязь, а на пол, и т.д. и т.п. Ре­альность есть, но совсем не та, о которой идет речь в поэме. Есть реальность репетиционной комнаты.

Что же в таком случае делать, как вести себя?

Может быть, тоже как-нибудь условно или, во всяком случае, в соответствии с этой репетиционной, театральной реальностью? Ничего подобного. В том-то и дело, что никто, кроме актеров, не умеет так преобразовать одну реальность в другую.

Находясь в комнате, подле своих знакомых партнеров, актеры должны вести себя с абсолютной точностью, так, как если бы были в той, другой, гоголевской реальности. Каждый момент дол­жен быть совершенно правдивым не с точки зрения театра, а с

точки зрения той жизни, которую они изображают. А театраль­ность только в том, что выбирается особо острая ситуация.

Нет тройки, нет дороги, нет кареты, нет облучка, на котором сидит Селифан, нет ямы на дороге, но играется эта сцена так же, как если бы были и яма, и тройка, и карета. Так же и еще острее, ибо это театр.

А то, что нет задника с нарисованным полем или театральных станочков, изображающих колдобины, это лишь прибавляет пре­лести зрелищу, где в полной условности обстановки идет безус­ловная игра...

Вспоминаю последние репетиции «Мертвых душ». Усталые, обозленные артисты мрачно смотрят на меня и друг на друга и делают что-то только из уважения ко мне. Не обижать же его, ду­мают они, приходится тянуть лямку.

Озноб охватывает при этом воспоминании.

Я почти уже пришел в себя, но полностью разобраться в про­шлом наваждении все еще не способен. Боюсь, что, разбираясь, буду искать лишь способ оправдаться. Хотя бы перед самим со­бой. А для этого стану обвинять других.

Ответ же, скорее всего, прост: чтобы сегодня по-настоящему сделать на сцене «Мертвые души», нужен особый талант и особое мастерство. Ни у меня, ни у моих артистов этого нет. И еще тре­буется *чувство общности.* Но это редкое чувство, и чаще оно по­сещает молодых. Когда же люди становятся зрелыми, это чувство отчего-то их покидает.

Через год после того, как вышла «Дорога» («Мертвые души»), пришлось вводить новых исполнителей. Уже в спокойном состоя­нии я стал приглядываться. Что же не получилось?

Не получился «домашний тон». Немирович-Данченко говорил, что в спектакле существует три правды: театральная, психологи­ческая, социальная. Когда эти три правды в одном спектакле со­вмещаются, приходит успех. Я про себя тоже все время держу три элемента, которые кажутся мне важными. Но они у меня свои. *Смысл, эмоциональность, домашний тон.* Последнее особенно трудно, когда ставишь гротескную вещь. Актеры начинают кри­чать, пыжиться и т.д. И сразу уходит тепло, домашность. И уж ка­кой-нибудь Ноздрев или Плюшкин не кажутся достаточно близки­ми. А они *должны быть* близкими, даже милыми, несмотря на то что такие разбойники. Гоголь пишет поэму, а не сатиру. И когда

он в конце скажет, что Чичиков — в каждом из нас, мы должны в это поверить, должны это почувствовать. А не отстранить от себя. Одним словом, «домашний тон» сближает публику со сценой. Он вовсе не противоречит яркости, театральности, остроте. Он вовсе не лишает искусства необходимой доли интимности. Так, во вся­ком случае, мне представляется.

В самом начале спектакля мы этот тон взяли, но потом стали от него уходить, испугавшись, видимо, что без шума, без громкос­ти не будет смешно.

А потом, важна еще философская сторона. У Гоголя в каждой фразе — мудрость. Конечно, спектакль не может состоять из од­них мудрых изречений. Спектакль — это игра. Но как сделать, чтобы за игрой не пропадала мудрость?

Опять сижу в зале и спустя большой промежуток времени смотрю сцену торга Чичикова и помещиков. Я считал, что тут все дело в азарте, в азарте этой шахматной игры гроссмейстера с мас­терами. Но азарт строится на конкретнейших ходах, в данном случае — на ходах покупающего и продающего. А я, видимо, до­бивался азарта вообще. И вот в результате все звуки смешались и получилось нечто нестройное.

Нужно было продумывать смысл и звучание каждой фразочки и точно определять реакцию действующих лиц на любую из этих фразочек. Тогда бы создалась партитура.

Точно сказать, точно услышать, точно ответить и точно изме­ниться в связи с изменением других — разве это не ясно? В ка­кой-то момент может показаться, что это дело самих артистов, а твое режиссерское дело — создать общую картину.

Но она становится или натужной, или рыхлой, если внутри скрупулезно не разработана до последней запятой.

И вот я вижу, что все разработано плохо, актеры сбиваются, друг друга не слышат, друг другу мешают.

Иногда я думаю, что между виртуозами возможен такой дого­вор, при котором не надо что-то долго выстраивать. Договор по существу. А потом, хорошо понимая друг друга, можно импрови­зировать в необходимом направлении.

Или в драматическом театре такой договор не может суще­ствовать и обязательно требуется сознательная и очень подробная разработка.

Или же мы не виртуозы.

Когда ты молод, среди многих трудных вопросов есть один чуть ли не самый главный — как сделать, чтобы актеры соглаша-

лись с тобой? Тебе кажется, что ты полон идей, но тебя отчего-то плохо слушают, тебе не очень-то доверяют. И каждому твоему предложению противопоставляют два своих. В конце концов ни­чего стройного не получается. Что-то делается так, как ты хо­чешь, что-то не так, и выходит спектакль лишь на четверть твой, а то и на одну восьмую. А семь восьмых не поймешь чьи, скорее всего, ничьи, это то, что получилось в результате споров. Споры не приводят к ясности, а только запутывают картину, усложняют ее, но не в том смысле, что находится *сложность,* то есть глуби­на, а просто затуманивается ясность. Это очень мучительная ис­тория, когда видишь свой спектакль и почти ни за что не можешь отвечать. Он в процессе работы как бы уплыл из твоих рук, и уже концы не поймать, не связать их. Радуешься тому, что все закон­чено, что мучения позади и что как-никак на сцене что-то проис­ходит, движется и некоторая часть публики даже довольна.

Но такое состояние не всегда ^ограничивается молодыми, нео­пытными годами. У многих, у очень многих подобное, можно сказать, жалкое существование продолжается и дальше. Состоя­ние молодого человека, находящегося в таком положении, ужас­но, но немолодого — убийственно. Это не жизнь, а каторга, ибо человек начинает бояться своей работы, перестает ее любить, он боится актеров, боится репетиций и тянет этот воз только потому, что не находит в себе сил что-то переменить. Иногда, впрочем, видится некоторый выход: режиссер силой берет власть в свои руки, чувствуя, что только волей и напором можно сдержать непо­виновение окружающих тебя людей. В таких коллективах глубоко внутри все гнилое и только искусственно поддерживается поря­док. Творчества там никакого, но работа вроде бы идет. Это похо­же на то, как если бы вместо живой руки или ноги у человека был протез. Человек функционирует, но нет тех замечательных жило­чек, сосудиков, мускулов, нет того непередаваемого цвета, кото­рым отличается живое тело.

Теперь представьте, что вам повезло. То есть вас поняли, при­няли, вы занимаетесь настоящим творчеством, и ваши спектакли идут «на ура». Вы припеваючи существуете несколько лет в об­становке любви и взаимопонимания, но постепенно, если только вы не потеряли голову и чувство реальности, вы начинаете заме­чать, что интерес к вам падает, доверие испаряется. Это происхо­дит оттого, что1 в случае даже успешного начала чаще всего очень трудно *продолжать,* ибо вы незаметно для себя начинаете экс­плуатировать то, чем пользовались раньше, только с каждым ра­зом это выглядит все менее привлекательным.

В таком процессе нет ничего удивительного, даже стальной стержень в машине срабатывается, а уж сценические приемы, ка­кими бы они прочными ни казались, и подавно.

Когда учат водить машину, то существует такой экран (я где-то это видел или слышал об этом), на котором проецируется стреми­тельно летящая на вас дорога, с проносящимися машинами, с внезапными поворотами, остановками и т.п. А вы садитесь перед экраном на специальное приспособление с педалями и рулем, будто бы в настоящий автомобиль, и должны молниеносно реаги­ровать на дорожные ситуации. Ваши точные или неточные дей­ствия тотчас же каким-то чудесным образом регистрируются. Та­кого прибора, к сожалению, не существует в творчестве. И вы не можете, глядя на элементарное табло, узнать, следовало ли вам уже повернуть, изменить что-то, куда-то в иную сторону напра­виться. Существует, конечно, не столь зримое табло. Это мнение, которое вокруг вас складывается. Но ведь его надо услышать еще тогда, когда оно только возникает, а мы часто даже очень поздно не слышим его. Неверно толкуем и т.д. Да и само мнение может быть превратным. Одним словом, ничего общего с точным табло. И вот, вместо того чтобы вовремя начать прокладывать новое рус­ло, мы продолжаем плыть по течению, потихоньку подчиняясь тому, что уже сложилось.

А как приятно смотреть на тех, кто молоды долго, и не потому, что молодятся, а потому, что все время способны себя обновлять. О таких говорят: они неисчерпаемы. Есть ряд людей, которые со­путствуют нам всю жизнь, подавая пример жизнеспособности. Но мы плохо у них учимся.

Есть имена божественные для меня. Я думаю: боже мой, в те­чение двадцати лет человек радует мир своим творчеством. Мож­но находиться в Сахаре и ехать с незнакомым человеком, плохо понимать его язык, но вот речь заходит о ком-либо из таких лю­дей, и вы уже не только нашли общий язык — вы почувствовали точку опору. В Японии я услышал однажды по радио, как поет уже, к сожалению, ушедший от нас Жак Брель. Дома я всегда лю­бил его слушать. «О, Жак Брель!» — сказал японец и принес мне назавтра кассету с его песнями. И я снова услышал замечатель­ную песню, которая начиналась словами «Не покидай меня...»

Разумеется, таких людей, которые долго, в течение многих лет радуют весь мир, немного, их можно пересчитать по пальцам.

Но остается возможность радовать хотя бы город. Не правда ли? Для этого, однако, надо что-то хорошо слышать и в себе, и

вокруг. Счастливы те, у кого к этому абсолютный слух, остальным достался удел его совершенствовать.

У Немировича-Данченко нежная душа. Как директор он часто бывал жесток, но в этой жестокости — интеллигентность, худо­жественность. Нежность. Раньше я не так себе его представлял.

Когда застольный период во МХАТе вел Немирович-Данчен­ко, это были репетиции-университет. Уж если под его руковод­ством разбирали психологию героев, это действительно был раз­бор. Потом, через много лет, подобная университетская вдумчи­вость стала исчезать. Ни Немировича-Данченко, ни Станиславс­кого уже на свете не было. Застольные разборы превращались в болтовню. Когда наше поколение начинало работать в искусстве, пустая болтовня на репетициях преобладала. Застольный период превращался в посмешище. Нужно было придумывать что-то но­вое, действенное, активное, чтобы потревожить это болото. И спектакли хотелось ставить иные — динамичные, азартные. Иначе нельзя было бы сдвинуть с места театральное дело.

К тому же наши умы тогда стало тревожить такое понятие, как условность. Вместо плохого бытово-психологического театра да­ешь хорошую, резкую театральность — вот как мы считали.

Реальность должна выражаться через открытую театральную форму. И у нас это часто получалось. Теперь же, по прошествии пятнадцати-двадцати лет, наша театральность так же отличается от той, с которой мы начинали, как застольные репетиции Неми­ровича — от тех, которые были уже без него. Настоящая, живая театральность выродилась. Стала плоской. Мы начали повторять­ся. Ни новых идей, ни новых форм. Как кто-то остроумно заме­тил, — накопление отработанного.

Создать новое, мне кажется, теперь уже невозможно без того, чтобы снова не сесть за стол. Без того, чтобы опять не обрести спокойствие, перестать суетиться и торопиться к результату. Нуж­но снова научиться *создавать,* а не просто *делать.* Мешает уме­лость. Каждый что-то прекрасно научился делать. И делает! Мы убегаем от нормальной, естественной растерянности перед но­вым материалом. Мы гоним прочь растерянность, вытесняем ее ремеслом. А естественная растерянность (пусть это не совсем подходящее слово) должна была бы рождать желание вдуматься, вчувствоваться в материал. Ремесло же рождает только повторы.

Искусство — это волшебство.

Подобное утверждение может вызвать иронию. У очень трез­вых. И все равно — волшебство!

Это совсем не то, что получается, когда уверенный артист уве­ренно ходит по сцене и уверенно произносит чужой текст.

Искусство, повторяю, — волшебство! Ну, хорошо, если хоти­те, пускай оно называется — тайна. Даже когда речь идет о самой «низкой прозе». Вот «Похитители велосипедов»— куда уж «ниже», а какая грация и какая тайна!

Но фильм или драматический спектакль делают в обшей сложности человек пятьдесят, включая всех тех, кто с большей или меньшей пользой кружится вокруг актеров. И все пятьдесят должны быть «от искусства». Потому что, если затесался хотя бы один «не оттуда», волшебство не состоится.

Это все равно, что сидеть перед гипнотизером и мешать сеан­су своим цинизмом или своим здравым смыслом. Когда сопротив­ляешься гипнотизеру, то у этого несчастного ничего не получает­ся, сколько бы он ни пыжился. Так и в искусстве. Сорок девять человек работают, а один все портит, и уже видна дырка. Волшеб­ство получается неполноценным, с дыркой. Но с дыркой — это не волшебство. Тогда уж лучше пусть будет что-то грубое и вовсе не относящееся к искусству. Там хотя бы не будет потуги на высокое. Там просто будет откровенная и ничем не прикрытая чепуха. В этой неприкрытости, возможно, что-то есть. Тяжелее бывает, если ты придерживаешься совсем других принципов. Тогда хоро­шо иметь великолепную художественную компанию, в которой умеют отличать белое ну хотя бы от зеленого. Многих так замучи­ли прозой, так замучили ремесленничеством, что они уже ничего не понимают и отличить что-то одно от чего-то другого не могут. Они даже немножко издеваются над теми, кто говорит о тайне. Нам нужно, чтобы под ногами была земля, говорят они. Таких не загипнотизируешь. Они закаленные и крепкие. Даже если не очень удачно сложилась у них жизнь. Кстати, именно от этого приходит крепость, так как люди ищут от художественных неудач вполне земную защиту. Кто-то даже просто злится, когда слышит слово «волшебство». Следовало бы не обращать на это никакого внимания, ибо в конечном счете публика во всем разберется. Во всяком случае, я хотел бы верить в то, что она во всем разбирает­ся. Она приходит, усаживается, и если в спектакле волшебная ткань, то публика и смеется особенно, и по-иному аплодирует. Но разницу в смехе и аплодисментах может заметить только тот, кто еще не потерял ориентир.

Конечно, на вещи следует смотреть трезво и реально. Но ре­альность и трезвость в искусстве вовсе не просто трезвость и ре­альность. Вот тут и разберись.

,

И пускай мне поверят, что в этом нет никакого мудрствования, все очень просто, проще не бывает: искусство — это волшебство.

...Осталось прочесть не больше десяти последних писем Не­мировича. И вот я тяну и не дочитываю, потому что страшно дой­ти до последнего письма и вместе с этим письмом потерять Не­мировича. Месяц я будто проживал его жизнь. Открытие МХАТа, первые, счастливые годы, Чехов, смерть Чехова, конфликт со Станиславским, поиски репертуара. Поиски путей развития. Рево­люция. Музыкальная студия. Падения, подъемы, ссоры, примире­ния. Он пишет, что ему кажется, будто он прожил шесть жизней. Наконец, пишет о возрасте, потом очень грустно — о старости. И все равно — бодр, энергичен. Трудоспособен. Смерть жены. Драматическая переписка со Станиславским после ее похорон. Старость. И все же на восемьдесят втором году жизни — новые «Три сестры». Те, которые перед самой войной произвели такое сильное, такое неизгладимое впечатление.

И все новые мысли — о будущем. Какие-то планы. Наставле­ния, поучения. Обиды. Качалов отчего-то ходит обиженный. В письме к нему: «Вы же кругом не правы». И так подробно об актерском равнодушии на репетициях тех же самых «Трех сес­тер»: «Как же мне промолчать, в особенности теперь, так сказать, в последние годы моего пребывания не только в Художественном театре, а может быть, и в жизни...»

А потом еще начнется война, и будет эвакуация. Осталось уже совсем немного страниц... И хотя жизнь была очень большая и писем собрано много, все равно как-то жутко, что вот сейчас все кончится. Как странно, что может оборваться эта сила, эта коре­настость. Эта основательность. Эта глубина знаний. Эта культу­ра — такой уж потом не будет.

Как жаль, что в наше время нет подобного авторитета. Жизнь была бы спокойнее и увереннее. Я читал эти письма и думал о своей и нашей недостаточности. Боже мой, где этот гармоничней­ший театр? А эти ссоры со Станиславским — ведь это же ссоры олимпийцев.

Невозможно вспомнить без волнения письма Немировича Ле­онидову и Качалову с нелицеприятными замечаниями. Я сделал как-то резкое замечание одному из актеров. На следующий день он подал в дирекцию заявление с просьбой освободить его от моих спектаклей. Изменились нравы. Когда-то актер знал: уйди он из МХАТа — он никто. Где теперь театр, из которого боялись бы уйти? И где теперь актеры, знающие, что такое *направление?*

Как сколотить, как придумать теперь этот новый МХАТ? Где взять силы и где взять такие знания? Немирович-Данченко пи­шет, что, несмотря на все ссоры со Станиславским, им мешало быть мелкими хотя бы их природное воспитание. Воспитание!

Месяц я погружался в прежнюю жизнь Художественного теат­ра. И грустно, что это собрание писем кончается...

Живем в диком ритме. И репетируем в ритме. Отвечаем на вопросы актеров в ритме.

Но вот можно этот ритм сбросить: все равно какой-то артист ушиб руку, а какая-то артистка ушла в декрет. Боже, какая, оказы­вается, прелесть в подробной и тихой работе. За весь день про­шли только маленький кусочек. Зато в нем не осталось пустот. И домой можно пойти тихо, дыша свежим воздухом...

Человеку нужно, чтобы работа доставляла ему удовольствие. Чтобы ему было приятно работать и чтобы было приятно вечером думать о завтрашнем дне или хотя бы даже об уютной комнате, в которой будет завтрашняя работа.

А потом, должно быть место, куда хотелось бы после работы прийти. Чтобы был дом, где были бы жена и дети, и чтобы были друзья. Хорошо, если и то, и другое, и чтобы было весело, когда по вечерам все собираются. А если нужно отдохнуть, чтобы было спокойно и не шалили бы нервы. Чтобы не было ничего такого, из-за чего они шалят. Чтоб была спокойная творческая обстанов­ка, которая позволяет хорошо дышать. При которой не очень душ­но и не очень холодно.

И еще хорошо бы, чтобы никто не злился, если у тебя есть со­бака, потому что собака — замечательное животное и она, если ее специально не учить злу, сама может научить только доброте.

Когда я прихожу в театр, дежурная отдает мне письма. Обыч­но приходит письмо от актера, который просит его посмотреть. Или от драматурга. Тот обижается, что ему вовремя не отвечают. Изредка получаю плохие письма без подписи, неизвестно от кого. Я быстро их рву и выбрасываю в урну.

Сегодня разорвал конверт и попросил у дежурной очки. Уви­дел подпись — и не поверил глазам. Там было написано: Федери­ко Феллини.

Несколько месяцев назад у меня брали интервью для итальян­ской газеты. Я говорил о нашем театре, а потом, конечно, о Фел­лини. Разговаривать с итальянцами и ничего не сказать о Фелли-

ни — это же просто глупо. И я сказал все, что думаю о нем. (Тем более что думаю я о нем каждый день.) И что очень хотел бы, чтобы Феллини прочитал эти мои слова. Все это, впрочем, было достаточно несерьезно. Меньше всего я верил в то, что он про чтет.

И вот, представьте себе, он прочитал и позвонил в редакцию, чтобы узнать мой адрес, и написал мне письмо. Мы тут же побе­жали к переводчикам, но, как назло, переводчиков с итальянского на месте не оказалось. Тогда общими усилиями мы стали сами разбираться, произнося вслух прекрасные итальянские слова: фортуна, грация и т.д. В письме было сказано, что Феллини бла­годарит меня и верит в профессиональную солидарность.

Передо мной на стене висит хорошая репродукция одной из картин Модильяни. *Я* не устаю на нее смотреть вот уже много лет. Теперь я, пожалуй, рядом повешу письмо Феллини в какой-нибудь невероятно красивой рамочке.

\*

Умерла собака. Не могу отделаться от чувства вины перед ней. Как будто в чем-то подвел ее. Ее, столь послушную, верную и преданную. Мы похоронили ее в лесу, под Москвой. Завернули в одеяльце, на котором она долгие годы спала. Без физической боли не могу вообразить себе, как она там сейчас лежит. Эти навязчи­вые мысли подобны болезни. Все время одна картина ее после­дних часов сменяется другой, еще более ужасной. Меня долгие годы преследовала мысль, что вот я иду с собакой по улице, а ее неожиданно сбивает машина. И я вижу в последний момент ее глаза: что же ты меня не защитил?

Теперь это случилось, только без машины. Ее унесла какая-то болезнь. А я только гладил ее, жалел и успокаивал. Помочь же ни­чем не смог. Она мучительно, с хрипом дышала, а потом внезап­но, как это бывает в последний миг и с людьми, замолкла. И нав­сегда успокоилась. Нельзя было поверить, что это так.

И сейчас, вспоминая ее мохнатую ласковую морду, я не могу сопоставить одно с другим. Двенадцать лет она нас любила. Ког­да мы собирались все в комнате, она ложилась и смотрела на нас маслеными большими глазами. И ей было так хорошо, что все мы тут сидим. Она не знала всех наших рабочих дел. Она не могла их знать. Мы все время куда-то уходили, а потом приходили. Мы редко все вместе бывали дома, а она только и делала, что ждала нас, чтобы выбежать навстречу и объяснить нам, как она нас жда­ла и как здесь хорошо. Она и не думала сердиться на нас за то,

что мы редко бываем дома. Она не скулила, когда мы уходили, но очень смешно скалила зубы, когда мы возвращались. Это была на­стоящая улыбка.

Разговаривая с ней, я знал, что она до мелочей понимает меня и только по какому-то недоразумению, существующему в приро­де, сама лишена дара речи. Я воображал, каким бы голосом она заговорила, если бы смогла. Это был бы слегка хрипловатый доб­рый баритон. Я понимаю, что природа устроена так, что одно кончается, а затем начинается новое. Только зачем в конце быва­ют мучения? Разве нельзя было бы, чтобы в животном мире су­ществовало то же, что в мире растений? Листья желтеют, опада­ют, потом вырастают новые. Впрочем, разве мы знаем, — воз­можно, когда лист желтеет и падает, дерево тоже страдает. Или когда лист проедает гусеница. Почему мы так уж уверены, что де­реву не больно?

Мучение собаки в последние часы было неимоверным. Но она позволила себе громко выть только последние полчаса. А потом, когда успокоилась, стала похожа на ту, какой когда-то была. Но ее уже не было. Я часто бывал зол и угрюм, но при ней это было не­возможно. В самые плохие минуты я не мог не улыбнуться, глядя на нее. Мы, люди, даже если любим друг друга, стесняемся гово­рить очень нежные слова. Но она была тем существом, которому мы без стеснения говорили все самое хорошее.

В последнее время она чаще всего лежала на одной из наших кроватей. И сейчас трудно понять, почему ее там нет. Сохранился только запах ее шерсти.

Летом мы на машине уезжали отдыхать. И собака ездила с нами. В последний раз ей, вероятно, было тяжело ехать так дале­ко. Но она послушно тряслась на заднем сиденье, ничем не вы­казывая, что ей плохо, чтобы не испортить нам отдых. Мы жили у озера, в маленьком домике, а потом в поисках большего покоя пе­реселились в другой. Собака медленно выходила в лес по своим делам и возвращалась в прежний домик, так как в нем мы прожи­ли большую часть отпускного времени. Мы, смеясь, звали ее до­мой, но она долго стояла на прежней террасе, стараясь понять, что же все-таки происходит. Сообразив, она шла к нам, опустив голову, стыдясь своей ошибки. А сейчас я думаю, что она плохо себя чувствовала и ей была тяжела всякая перемена.

Тот, кто по-настоящему не знает, что такое собака, будет сме­яться надо мной или даже презирать меня. Есть много людей, ко­торые презирают тех, у кого собаки. Но я уверен, что они не зна­ют чего-то очень существенного в жизни. Сколько есть такого, о

чем человек и не хочет знать, не догадываясь о том, что от этого только теряет. Правда, у этих людей не будет тяжелой минуты ут­раты. У человека и так много таких минут, а тут еще и собака!

\*

, Читая рукопись новой книги о театре, я неожиданно покрас­нел. Это была работа М.Туманишвили, грузинского режиссера, моего товарища. Он писал о своем постепенном расхождении с учениками. И чтобы доказать, что подобное расхождение — явле­ние довольно распространенное, неожиданно обратился и к мое­му опыту. Он решил, правда, зачем-то скрыть мою фамилию. За­думав передохнуть, он будто бы уехал погостить в театр неболь­шого города, где когда-то ставил спектакль. «Замаскировав» меня таким образом, Туманишвили приступил к описанию нашего кол­лектива. Об этом нетрудно было догадаться, тем более что кое-что я сам ему когда-то рассказывал. А теперь в его изложении все это узнавал заново. Но одно дело — что-то знать про себя самому, другое — вдруг об этом прочитать как о чем-то уже объективно существующем. И я сильно расстроился, потому что в чужом опи­сании все это показалось куда более серьезным, чем мне пред­ставлялось.

Странная смесь пессимизма и легкомыслия, свойственная мне, помогает незаметно выходить из очень трудных психологи­ческих состояний. И потому я где-то в глубине души верю, что все хорошо. Однако тут я вдруг подумал: э, да так ли уж все хоро­шо? Ведь, в общем, я, так же как Туманишвили, остался без пре­жних своих учеников.

И вот я стал думать: что же произошло? И пришел к простому, хотя и горькому выводу. В театре не следует входить с кем бы то ни было в слишком тесные отношения. Хотя театр к этому неве­роятно располагает. Поступая так, вы уже заранее готовите себе, да и другому драму. И она придет, чуть раньше или чуть позже.

Мы с детства помешаны на том, что искусство — это не про­сто работа. История русского театра такова, что мы считаем свою работу святой. Мы обожествляем ее. Мы воспитаны на книгах Станиславского и Вахтангова. А они не просто работали в теат­ре, — они его создавали, они в нем жили, растили в нем своих детей. Они строили свой храм. Вахтангов не дожил до того мо­мента, когда его храм стал разрушаться. А Станиславский дожил. И описал этот момент. И с ним, так хорошо знавшим верное на­правление, даже и с ним случалось, что он кричал «караул!» Сложное это дело — театр.

У Туманишвили была его «святая семерка». У меня, может быть, тоже была семерка. Или девятка.

Ученики вырастают, а ты продолжаешь пичкать их прежней студийной кашей. А они не хотят этой каши, они давно уже выш­ли за порог и едят где попало, что попало. И эта новая пища часто нравится им гораздо больше. А ты начинаешь сердиться, тащить их за руку обратно и прочее. Все это глупо и смешно, этого не следует делать даже с сыном, а тем более — с учениками.

Наши творческие профессии часто ужасающе нас размягчают. Я не говорю о режиссерах или актерах — хамах. Эти ведут себя нагло, всегда и во всем обвиняют не себя, а других и грубеют не по дням, а по часам. Другие же слишком страдают, они воспита­ны на студийности, а идущее время — жестокая вещь. И точно так же, как нельзя становиться хамом, нельзя становиться слюн­тяем. Нужно работать! Это замечательное слово. Нет, я не собира­юсь отказываться от мысли, что наша работа святая, что театр — это храм и что в основе всего лежит студия.

Но сегодня я подчеркиваю, что это именно работа и что с людьми нужно входить не в инфантильно-студийные, а в рабочие отношения. Не тянуть их за руку, а быть строгим руководителем общей работы. А еще — быть внутренне свободным от них, точ­но так же, как они становятся свободными от тебя, когда выраста­ют. Как много мы говорим о высоком искусстве, как долго выяс­няем отношения, но бывшие дети уже не хотят слышать всего этого. Им кажется, что они слышали уже все. Им сорок или пять­десят, и они вправе кричать, что взрослые. Но тебе еще больше, ты гораздо взрослее и опытнее их — так руководи!

Весь день я хожу сам не свой. Пытаюсь разобраться, и получа­ется, что сам не свой я оттого, что подходит к концу книжка пи­сем Немировича. Сам не свой я оттого, что мне его жалко. Жалко, что на моих глазах он за этот месяц состарился и что через каких-нибудь десять писем его не станет.

Можно читать статьи, речи, стенограммы репетиций, книги и не понять человека так, как понимаешь, когда читаешь его пись­ма. Я всегда думал о Немировиче-Данченко «официально». Был-де такой основатель Художественного театра, его директор. Но никогда я не думал, что он такой славный, такой неуверенный, при всей своей основательности. Мудрый, объемный, но и ребяч­ливый, откровенный. Как замечательно он формулирует суть сво­их разногласий со Станиславским. Раньше я старался не думать об их отношениях, считая Немировича неправым. Считал его

обидчиком. Но смешно и глупо судить, кто не прав из этих двух людей. Надо было бы разделаться с теми, кто в свое время вста­вал между ними. Какой-то там заместитель директора Егоров. Или кто-то еще. Впрочем, кто их сегодня помнит?

Старость не вяжется с бодростью, деловитостью, оптимизмом Немировича. И все же она приходит, эта старость. И Немирович, который никогда, ни в одном письме не ныл, не жаловался, пи­шет, что и ему бывает грустно. Портится погода, и тогда ему грус­тно, даже одиноко. Погода становится лучше, и снова возвраща­ется бодрость. О, эта ужасная старость, она без разбора приходит к каждому, даже и к тем, кого ей нельзя было бы и касаться...

А еще Немирович волновался, что в его театре люди начинают беспокоиться о собственном успехе больше, чем об успехе спек­такля. Они как бы заключают сепаратный союз со зрителями. Пока он жил, можно было быть спокойным, что это всего лишь слабая тенденция. Но Немировича уже нет.

Помню, как я плакал, когда умер Хмелев, как позднее горевал о смерти Алексея Дмитриевича Попова. Но вчувствоваться в то, что умер Станиславский или Немирович, просто невозможно.

*Я* хотел бы уметь что-то делать в совершенстве. Тогда, вставая утром, я думал бы: у меня есть дело, которое я умею делать в со­вершенстве.

Но, может быть, режиссура не такая профессия? Ставить со­вершенные спектакли— мечта почти неосуществимая. Почему? Потому что далеко не все зависит от тебя. Это совсем не такое чувство, когда знаешь: все в твоих руках. Буквально — в твоих руках. Берешь, например, саксофон. И теперь дело только за то­бой. Совершенствуйся! От тебя, и только от тебя зависит, сколь ты преуспеешь. Я говорю, разумеется, не о том, что тебе удастся играть на каких-то особо выгодных или особо представительных концертах. ао том, что ты можешь, вне зависимости от всякой удачи, пытаться *совершенно* играть только для самого себя.

Я люблю джаз и слушаю, как играет Малиган, Дездмонд или Брубек, и завидую им. Меня волнует их совершенство. Какое это, вероятно, удовольствие — ощущать, что ты полный хозяин само­му себе. И ничего не мешает выразить то, что ты хочешь выра­зить. Ты не страдаешь от того, что у тебя плохо работают пальцы. Или что саксофон испорчен.

А главное, не приходится кого-то бесконечно убеждать в том, что нужно делать так, а не так.

Моя профессия на три четверти заключается в том, что нужно

объяснять и уговаривать. Тут многое зависит не от твоих рук, а от того, складно ли ты болтаешь. Можно, конечно, в этом вопросе тоже достичь определенного совершенства, но это совсем не то, о чем я мечтаю.

Впрочем, одно из качеств, ведущих к совершенству в моей профессии, я, кажется, знаю. Это управление собственной психи­кой. Это состояние духа, которое можно было бы, пожалуй, на­звать покоем, — когда не нужно говорить больше, чем хочется. Покой этот сверхнаполненный. Абсолютная сосредоточенность на малом, а притом охват всего. Подобно хорошему дирижеру, ты чувствуешь каждый инструмент огромного оркестра и всех сразу. Твой оркестр, правда, не сидит чинно на небольшой площадке, и не смотрит на тебя во все глаза, и не следит, как ты взмахиваешь палочкой. Но и оркестры бывают всякие. Так или иначе, тебе нужно всех, даже «в сторону смотрящих», суметь хорошенько прощупать и привлечь на свою сторону. Небольшой намек, полу­показ, четвертушка объяснения — и вот то, что ты хочешь, под­хвачено. Все это может только сниться!

К сожалению, при всех самых невероятных, магнетических способностях режиссера спектакль обязательно хоть где-нибудь да провиснет. Еще ни разу не было по-другому. Слишком много компонентов.

То ли дело Рихтер — часами отрабатывает несколько нот. Я это часто слышу. Его дом — во дворе нашего театра. Мы стоим и, задрав головы, слушаем. Вот он взял какой-то аккорд, повто­рил,- еще повторил, еще и еще. И знает, что все зависит только от его рук.

Правда, при этом (о боже!) нужно еще быть Рихтером.

## Я - В РОЛИ ГИДА

В Доме-музее Станиславского я чувствовал себя как дома, хотя и был там впервые. Может быть, это и нескромно — говорить, что я чувствовал себя как дома в доме Станиславского. Но это было так. Я знал тут каждую вещь, каждая вещь мне здесь о чем-то говорила. Разумеется, я не был знаком со Станиславским лично, он умер, когда мне было тринадцать лет и я еще вовсе не инте­ресовался театром. Но потом я столько слышал о нем, столько читал и узнавал обо всем, что Станиславского касалось. И вот я ходил теперь по музею как заправский гид и храбро рассказывал японской актрисе обо всем, что знал сам.

Она была моей гостьей, и я показывал ей всякие достоприме­чательности Москвы. Но в других местах я не чувствовал себя так хорошо, как здесь. Тут мне было о чем порассказать, и рас­сказывать доставляло удовольствие. Например, о телефонном ап­парате, который висел тут. Я знал, что Станиславский последние годы проводил репетиции по телефону. А другие в это время зво­нили ему и жаловались друзьям, что никак не могут дозвонить­ся.

Мне было приятно, что я могу что-нибудь рассказать и о каж­дой из висящих тут фотографий. К нам даже пристроилась не­знакомая женщина, чтобы меня послушать. И я перед фотогра­фией Станиславского в роли Астрова рассказывал о том, как Станиславский болел долгое время и не выходил на сцену. И как спустя полгода снова вышел в роли Астрова. Публика устроила ему овацию, когда открылся занавес. Станиславский ждал, что все это быстро кончится, и сохранял на лице нужное по роли выражение, но аплодисменты не стихали, и тогда ему пришлось все-таки встать и подойти к рампе, чтобы поклониться. Овация, конечно, только усилилась, и Станиславский кивком головы по­просил, чтобы занавес закрыли. Когда он немного пришел в себя, занавес снова раздвинулся, и все наконец услышали его знакомый и ласковый голос.

Все это я читал или кто-то мне рассказывал это, но я все же не могу до конца представить себе, как Станиславский играл Ас­трова. Или Сатина. Или Вершинина. Я даже, кажется, легче могу себе представить Щепкина в какой-либо роли (хотя это было на сто лет раньше), чем Станиславского, потому что тут было что-то такое, что ни под какую рубрику не подходит. Великих акте­ров много, но он был олицетворением самого серьезного в теат­ральном искусстве переворота. К тому же его индивидуальность настолько необычна, что вообразить себе все это до конца невоз­можно. Надо бы видеть!

Если великие люди воскресали бы и можно было бы посмот­реть, как играет Мочалов, или Щепкин, или Станиславский, то я, пожалуй, никого так не хотел бы увидеть, как его. Посмотреть бы, как он играет Астрова или Ракитина...

Теперь, к сожалению, мало таких актеров, которые служат примером. Когда Ефремов был актером «Современника», он дол­гое время оставался хорошим примером для тех, кому было столько же лет, как ему. Но он, вероятно, так же отличался от Станиславского, как «Современник» — от старого МХАТа. Там была простота при величайшем аристократизме. Мы теперь та­кой простоты не знаем. То была, вероятно, очень *высокая* про­стота. Простота настоящей поэзии.

Мы чаще всего встречаемся с крайностями. Или очень важ­ный и напыщенный, или такой уж простой, что не отличишь от того, кто работает в театральном гардеробе. А про Станиславско­го говорили, что когда он входил, то человек, с ним ранее не встречавшийся, терялся от его величия. Вам навстречу шел ог­ромный красавец. Это подавляло. Но только в первые несколько секунд, потому что когда Станиславский заговаривал, то вы тут же понимали, что он добр и ласков и расположен к вам. Это был изящный, простой и добрый великан.

Теперь на меня производит, наверное, такое же впечатление Феллини. И тут я отвлекусь. Потому что, когда доходишь до Феллини, невозможно не отвлечься хотя бы на секунду. И я уве­рен, что это не повредит Станиславскому.

В его фильме «Клоуны» можно за ним самим долго наблю­дать. За его грузноватой высокой фигурой и добрым крупным лицом. Мне интересно, какая на его голове шляпа и как он носит плащ. И как спокойно всем распоряжается. Мне кажется, что, даже если бы я не знал, что это Феллини, этот человек приковал бы мое внимание. А в одной книге была замечательная фотогра­фия, где Феллини показывает мизансцену Марчелло Мастроян-

ни. Он в песке, на коленях, с протянутыми вперед руками. В фильме «Сладкая жизнь» есть такой эпизод, и Марчелло Маст-роянни прекрасно его играет, но когда смотришь, как показывает Феллини, то это кажется несоизмеримо мощнее.

Вот бы посмотреть, как показывал Станиславский! Об этом много написано, рассказано, но поглядеть бы! Многие запомни­ли его лишь ученым старцем, репетирующим за столом по своей «системе», а ведь это был бурный режиссер. Он и самому Мей­ерхольду мог бы так показать роль и так проиграть весь спек­такль и такое нафантазировать, что тому и не снилось. Только взгляды на искусство были у них разные, и поэтому буйность фантазии у Станиславского была чаще направлена как бы внутрь, вглубь. Хотя и внешними постановочными средствами он владел в совершенстве. Мне почему-то врезалось в память описание одной репетиции, еще во времена первых лет Художе­ственного театра, когда Немирович объяснял труппе особеннос­ти новой репетируемой пьесы, а Станиславский при этом, вско­чив на сцену, что-то для ясности проигрывал. И все как заворо­женные слушали их и на них смотрели.

Может, больше всех напоминал Станиславского Качалов в старости. Это был высокий и красивый старик, удивительным жестом приподнимавший на улице шляпу, когда кто-либо здоро­вался с ним. Я жил неподапеку и, часто встречая Качалова, спе­циально здоровался с ним только для того, чтобы увидеть, как он остановится и дотронется до полей шляпы. И все же не Качалов, наверное, впитал в себя больше других Станиславского. Может быть, Москвин? Этот внешне совсем не был похож на него, он был мал ростом и некрасив, но у него была такая удивительная душа. А вообще Станиславского впитать и полностью отразить мог только *весь* МХАТ, МХАТ в целом, к тому же МХАТ первых своих, лучших лет.

Мы этих с теперешней точки зрения аристократов, этих слег­ка старомодных, простодушных интеллигентов уже не застали. Мелькнет только короткая старая кинолента размером всего в минуту, когда мы видим, как все это удивительное актерское со­общество входит в репетиционную комнату и рассаживается за длинным столом. Какие хорошие лица, какие интеллигентные! Если захотеть воспроизвести эту сцену, пожалуй, не нашлось бы подходящих типажей. Мы уже совсем другие. И вот среди той удивительной компании людей, похожих на прежних врачей или ученых, возвышается гигант с добрым, большим и красивым ли­цом. Таким, может быть, был Тургенев, такими были старые ве-

ликие ученые — биологи или физики. Помните коричневые фо­тографии: как эти люди одеты, как сидят, в каких позах, какие у них лица. Жаль, что жизнь как-то опростилась. Вспоминается реплика Чебутыкина: «Глядите, какой я низенький. Это для мое­го утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь». Чехов в своих пьесах, кстати сказать, тоже писал о том, как вымирают «мамонты». Хотя, впрочем, наши дети растут та­кими высокими. Говорят, однако, что рост их зависит от нехват­ки кислорода на земном шаре. Так или иначе, но дети тянутся ввысь и вырастают выше нас. Хорошо, если из них будут полу­чаться не только баскетболисты, но и такие добрые, мудрые ве­ликаны, какими были, допустим, Тургенев или Станиславский.

В настоящем художнике и в настоящем ученом, может быть, до старости живет ребенок. Оттого душа не стареет и не чер­ствеет. Стареет только тело. Станиславский до старости был дет­ским. Он был простодушным мудрецом. Может быть, такой муд­рец и есть единственно настоящий.

Но не думайте, что его воспринимали все одинаково. Ничего подобного! Даже Булгаков в «Театральном романе» нарисовал его безжалостно. Я вполне допускаю, что Станиславский кому-то казался просто чудовищем. А как же. Пьесу Булгакова «Мольер» репетировали много лет подряд и наконец-то выпустили, но не очень удачно. Что делать, даже такой гений, как Станиславский, не все умел. Шекспир, вероятно, кого-то отталкивает многосло­вием. Чехов для многих казался слишком загадочным. Все толь­ко отшучивался. И Станиславский был, вероятно, тоже очень странным для многих. Кто-то его до смерти боялся, кто-то смот­рел на него как на мамонта, который чудом дожил до века трам­ваев и автоматов. Кроме того, театр— странное учреждение; и люди в нем ох какие неоднозначные. Они везде неоднозначны, но в театре все это вырастает до гротеска. К тому же — неимо­верное количество точек зрения на один и тот же предмет, на одно и то же лицо. Все это существует, конечно, не только в те­атре, но здесь, как я уже сказал, укрупняется до безумия. Будто начинаешь смотреть через десятикратную лупу.

А эти театральные интриги. Даже Станиславский был ими опутан. Что делать... Не всякий был способен соответствовать его непомерным требованиям, не всякий к тому же был замечен им, и не всякий мог находиться с ним рядом на сцене. Но дело в том, что это был не требовательный премьер, не капризная «звезда», а кто-то совсем-совсем другой.

Станиславский был как бы вовсе и не актером, хотя поражал

импозантностью. Он был не актером, когда играл доктора Шток-мана, а доктором Штокманом. А когда играл Вершинина, то был артиллерийским подполковником чеховского времени. Вот тут-то и проверялось, в конце концов, кто далек от жизни, а кто к ней близок. Но мир так велик, и даже гений не чувствует все. Ста­ниславский, однако, чувствовал достаточно.

Конечно же, многие терялись, отступали, исчезали перед его будто бы совершенно простыми, элементарными, но такими трудновыполнимыми требованиями — быть на сцене живым.

Да, он создал многих, но иные переставали существовать, по­тому что рядом находился он: кто-то просто не выдерживал сравнения. А Булгакова он. к сожалению, действительно не все­гда понимал. Вероятно, точно так же, как Щепкин после Гоголя не очень воспринимал Островского. Впрочем, самый лучший булгаковский спектакль был создан все же во МХАТе, а не где-нибудь, и под присмотром Станиславского.

Мы теперь можем об этом только прочитать или услышать воспоминания какой-нибудь старушки. Этого нет даже на плен­ке. А вот бы послушать «Дни Турбиных»! Говорят, что в «Днях Турбиных» была лучшая роль Хмелева. Он играл Алексея Тур­бина. Теперь можно только вглядываться в его лицо на фотогра­фии. Я недавно прослушал все существующие старые мхатовс-кие записи. Тарасову в «Трех сестрах», Москвина в «Царе Федо­ре». Это прекрасное, сказочное впечатление. А вот Станиславс­кого нигде нет. Если б можно было прослушать, как, сидя в гос­тиной Прозоровых, он разговаривал с Машей—Книппер. То, что нельзя это послушать, так же нелепо, как если бы нельзя было никогда уже слушать Баха, а нужно было бы довольство­ваться только рассказами о нем.

А какие бесхитростные у него книги — «Моя жизнь в искус­стве» и «Работа актера над собой». Каждый раз, перечитывая их, я удивляюсь тому, до чего же они бесхитростные. Когда я в пер­вый раз их читал, эта бесхитростность даже несколько пугала. Читаешь — и будто бы ничего особенного. И только потом, когда сам уже начинаешь стареть, понимаешь, сколько верного и высо­кого в этой бесхитростности. Может быть, кто-то и в молодые годы все это знал и только у меня столь позднее развитие? Ду­маю все же, многие больше говорили, что эти книги чувствова­ли, чем действительно их чувствовали. Одно время вовсе не­удобно было говорить, что ты не в восторге от этих книг. На тебя бы посмотрели как на человека, отрицающего реализм. А теперь я перечитываю их без всякого давления, перечитываю

как раз в такое время, когда многим разговоры о Станиславском надоели, и вижу, что это действительно великолепные книги.

Ставя «Три сестры», я прежде всего бросился к полке, достал книгу Станиславского и сразу нашел то место, где рассказано о «Трех сестрах». Но там никакого серьезного разбора и в помине не было. Можно было даже подумать: «Как! И это все о «Трех сестрах»? А они, казалось, занимают такое место в жизни МХАТа!» Эта главка совсем небольшая. Она про то, как все заметили, что Чехов влюблен в Книппер. И про то, как он из Ялты присылал пьесу по отдельным актам. И как потом читал ее вслух труппе, как рассердился на глупое обсуждение. И про то, как спектакль не получался. И как всех охватило отчаяние, что чего-то в спек­такле недостает. И затем буквально несколько строчек посвяще­но тому, в какой момент Станиславский понял, чего все-таки не хватало. Мне кажется, что нужно быть определенным образом настроенным, чтобы эти строчки завладели твоим сознанием. Иначе их просто можно пропустить. Действительно, не наивно ли рассказывать в большой книге, как кто-то вдруг стал нервно царапать пальцами о скамью, от этого возник звук скребущей мыши. И неожиданно возникло ощущение уюта семейного очага, и заработала интуиция, и Станиславский вдруг понял, что эти чеховские персонажи вовсе не носятся со своей тоской, а хотят жить, шутить, подобно самому Чехову, который между тем хоро­шо знал о своей неизлечимой болезни.

Нам часто свойствен художественный экстремизм. Мы той или иной пьесой *воюем.* Она— оружие в наших руках. И мы не особенно заботимся о том, чтобы воссоздать действительную жизнь, описанную в данной пьесе. Но если вами не завладели задачи, противоположные тем, которые ставил перед собой Че­хов, то обязательно придет время, когда вы сумеете почувство­вать прелесть того, как Станиславский судит о «Трех сестрах» и вообще о Чехове. Ему не нужно было вымучивать идеи. Он сам был чеховским, до корней волос. И надо только суметь увидеть это.

Я не отрицаю того, что следует искать новое, но еще хорошо бы знать и чувствовать то, что по данному поводу думали и пи­сали мудрецы. Когда мы пренебрегаем этими знаниями, то и по­лучается чушь.

Хотя на деле все это не так просто. Ставя первый раз «Три сестры», я хорошо знал, что писал об этой пьесе Станиславский, но меня это мало задевало. А теперь я читаю с гораздо большим вниманием. Но театр такое коварное дело, что, может быть, как

раз сейчас «Три сестры» у меня могут не получиться. И все же я с удовольствием вновь вчитываюсь во все то, что о Чехове напи­сал Станиславский.

А по поводу «Месяца в деревне» я и сейчас думаю, что он сказал в своей книге недостаточно. В тургеневской пьесе есть нечто большее, чем «психологические кружева». Но, может быть, придет время, и я пойму значение простых слов Станис­лавского, и мне не захочется ничего модернизировать в «Месяце в деревне». Я, правда, не знаю, наступит ли в этот момент муд­рость или просто придет старость.

Ставя «Месяц в деревне», я внутренне сердился на так назы­ваемую голубизну тургеневской традиции. Мне казалось, что Тургенев вовсе не такой элегичный, спокойный, как многие его . воспринимают. Мне нужно было извлечь из Тургенева всю его *драматичность.* Ведь там, в «Месяце в деревне», уже начало того, что произойдет затем с людьми в «Вишневом саде». Вскоре после премьеры мы поехали на гастроли в Англию. «Вот там-то меня полностью поймут, — думал я. — Там нет этой зависимос­ти от тургеневских традиций. Западному театру свойственна большая острота». Каково же было мое удивление, когда в газе­тах писали, что мы обращаемся с Тургеневым как со старой иг­рушкой, которую надо сильно потрясти, чтобы она забавляла. Этим, видимо, хотели сказать, что Тургенев вовсе не старая иг­рушка и что ее не надо трясти. Он и так интересен. Нас, в об­щем, хвалили, но с этой оговоркой. Я знаю, что англичане по ча­сти традиций не уступят на свете никому. Только непонятно при этом, почему они так вольно обращаются с собственным Шекс­пиром.

И вот я все еще продолжаю думать, что «потрясли» мы пьесу не напрасно, но вполне допускаю, что еще впереди то время, когда я подумаю об излишествах этого «встряхивания». Для того чтобы «не трясти», нужно обладать внутренним могуществом и какой-то серьезной устойчивостью.

Дано ли нам это? Этим могуществом и этой устойчивостью как раз и обладал Станиславский. Если бы увидеть, как он играл Ракитина! Присутствие его художественной личности определя­ло целую эпоху театра. И когда люди видели, как он играет Аст­рова или Ракитина, то как-то меньше было путаницы насчет того, что хорошо и что плохо.

Вторая большая книги Станиславского, «Работа актера над собой», написана сложно. Хотя Станиславский хотел написать ее как раз азбучно. Для этого он и взял такую форму своего расска-

за, будто педагог по мастерству актера ведет урок с учениками. Это как бы запись учебных репетиций. Чтобы быть всем доступ­ным и интересным, Станиславский беллетризует описание уроков. Он придумывает собирательные образы учеников и учителей, но это, может быть, только подчеркивает сугубую профессиональ­ность книги. Она скрупулезно профессиональная, а беллетристи­ческий момент, в общем, не играет роли. И, вероятно, ее не чи­тают так широко, как «Мою жизнь в искусстве». Хотя книга эта— кладезь профессиональных тонкостей. Наши актеры, по-моему, не затрудняют себя ее чтением. Я боюсь, что внимательно ее мало кто прочел, но все думают, что прочли, и никогда даже самим себе не признаются, что этого не сделали. Многим дей­ствительно кажется» что они эту книгу хорошо знают, ибо уйма терминов, взятых из этой книги, уйма положений, вопросов, со­ветов давно уже вошли в театральный быт. Кто не знает, что та­кое «действие», «внимание», «общение», «темпоритм» и т.д. Всякий это знает, хотя притом, возможно, по-настоящему не зна­ет никто.

Одно время все этой творческой системой особенно увлека­лись. У всех на устах были слова из нее. Но потом так ее всю разменяли, обескровили, что стало уже даже неудобно произно­сить все эти термины. Я был знаком с одной старой артисткой, которая знала Станиславского, работала с ним и часто вспомина­ла о нем. Тот, кто прислушался бы к ее воспоминаниям, мог ус­лышать много ценного, но вряд ли кто-либо особенно прислуши­вался. Все только переглядывались, когда она открывала рот и произносила: «А вот Станиславский по этому поводу говорил...» Дело опять-таки заключалось в том, что очень много лет подряд о Станиславском говорил каждый, кому не лень. При этом сме­шались правильные и неправильные слова. Правильные слова и неправильные дела. Или неправильные слова с правильными де­лами. Станиславский тут был уже ни при чем.

Ставя в Америке «Женитьбу», я часто обращался к примерам из Станиславского и *тут* же по нашей привычке старался смяг­чить юмористической присказкой упоминание этого имени. Один актер даже заметил такую мою особенность и заразитель­но хохотал, как только я доходил до ссылки на Станиславского. Но хохотал он не оттого, что ему надоели подобные ссылки, а в ответ на мою манеру извиняться за часто возникающее желание вспоминать о Станиславском. Я тогда подумал, что эта привычка выработалась у меня за долгое время, когда я хотел отрешиться от тех, кто всуе каждый раз упоминал его имя. Добавляя что-то

юмористическое, я как бы говорил, что не отношусь к тем, кто надоел своими бесконечными толками о «системе».

И все же, несмотря на весь хаос мыслей, дошедших через внимательное или невнимательное прочтение его книги и через бесконечные рассказы учеников о его работе, в театральное ис­кусство пришло что-то существенно новое. Оно заключалось в том, что по дилетантству был произведен сокрушительный удар. И вся многочисленная актерская братия так или иначе узнала, что их работа не есть просто наитие, шаманство, одно сплошное вдохновение или, напротив, глупое ремесло, а есть или, скорее, должна быть сознательным творчеством. Что существуют такие, например, понятия, как серьезный анализ, и что этот анализ строится на определенных правилах. Это было в нашем деле, возможно, такой же революцией, как та, которая произошла в на­уке, когда появились первые формулы, открывались первые зако­ны.

Достаточно познакомиться с «методом действенного анализа» или «этюдным методом», чтобы понять, насколько то, что он предлагал, было живым и подвижным. Впрочем, выучиться чему-то не означает беспрерывно следовать тому, чему научился. Это должно войти в плоть. И в кровь, а затем следует забыть об этом, чтобы не стать буквоедом. Станиславский, по-моему, так и делал. Он все время придумывал что-то новое.

Это был прекрасный актер и удивительный режиссер, но его тянуло еще и анализировать творческий процесс, и доискиваться до каких-то правил, законов, до какой-то осознанной творческой системы. И поэтому часами, днями, неделями, годами он сидел над своими записками.

К нему приходил врач и видел, как этот больной и старый че­ловек плохо его слушал, ибо думал о чем-то своем, то и дело по­глядывая вбок, где лежала тетрадь с записями. Уже незадолго до смерти он получил верстку своей книги о работе актера, и те, кто присутствовал при этом, видели, как дрожали его руки, когда он проглядывал свои странички. Именно свою систему он счи­тал делом жизни, а не то, что сыграл во МХАТе, и не то, что там поставил. То уйдет безвозвратно, думал он. А этот анализ зако­нов творчества останется и дойдет до других, до следующих.

Я почему-то хорошо представляю себе Станиславского в пос­ледние годы жизни — сидящего только дома, живущего вне теат­ра и пишущего, пишущего.

Я сказал, что он был мощным и устойчивым, но это, вероят­но, только половина правды. А вторая половина в том, что он

был в чем-то трагической личностью вследствие своего максима­лизма.

Он был максималистом во всем. Он ходил на цыпочках за ку­лисами. Для него театр был храмом, и он был верующим в этом театральном храме. Так он начал свою деятельность, таким ос­тался и в старости. Он мог возненавидеть того, кто топает за ку­лисами, а тот, кто топал, мог возненавидеть его.

Театр— это компромисс. В нем максимальную программу надо проводить через сложные хитросплетения отношений, ха­рактеров, нравов. Немирович-Данченко так и говорил, что те­атр— это компромисс. И Немирович-Данченко обладал высоки­ми качествами дипломата. Он был дипломатом и директором. Он не понимал и сердился, когда Станиславский терял счет време­ни, репетируя бесконечно. Есть план и есть актерская утомляе­мость, но Станиславский ничего этого не принимал в расчет. Он вызывал актеров к себе домой на репетицию, после того как они уже были в театре на другой репетиции. И вел ее, не замечая того, что актерам уже пора идти на вечерний спектакль.

Он с юных лет писал дневники, разбирал там все свои про­махи и был к себе беспощаден. Так же беспощаден он был и к окружающим. Его требовательность иногда переходила всякие границы. Он мог впасть в панику от чьего-то нарушения дисцип­лины. Ему постоянно казалось, что почва уходит из-под ног и те­атр идет в неверную сторону. Станиславский был из породы ве­ликих утопистов. В нем бушевали страсти Гогена, Микеландже-ло. В нем бушевали страсти Станиславского, чего уж больше. Он испепелял себя недовольством, все время куда-то внезапно пово­рачивал, потому что ему казалось, что уже пора поворачивать. Вследствие такой неспокойности Станиславского на долю Неми­ровича выпадало меньше провалов, но зато и взлетов было мень­ше. Мейерхольд не любил Немировича, но любил Станиславско­го, и следовало бы сказать, что в большой степени был верным его учеником. Так сын, часто уходящий от отца далеко в проти­воположную сторону, все же остается сыном своего отца.

Станиславский был максималистом. Он искал предельные выражения своих сценических чувствований. Он все рассматри­вал с точки зрения *этики.* Но еще, как я уже говорил, он хотел доискаться до теоретических основ. Ему нужно было все перело­жить на язык художественных законов, на строго профессио­нальный язык. Ему мало было того, что он способен сочинять музыку, ему надо было открыть, из каких нот эта музыка состо­ит, надо было эти ноты расположить, придумать свои театраль-

ные нотные линейки. И не для того, чтобы что-то остановить, а для того, чтобы научиться сохранять движение, сохранять твор­чество, чтобы оно под руками не расползалось, не улетучи­валось. Его сердили актерские штампы, привычки, неразрабо­танность физического и психического аппарата. Он заставлял ак­теров бесконечно повторять одно и то же место роли, пока не находился верный ключ. Люди в основном довольствуются се­годняшним днем, и поэтому многие не хотели его понимать, ког­да он после всех успехов прошлых лет снова усаживал актеров за стол, чтобы они переучивались или доучивались. Многим на­доедало быть учениками.

Раньше он выпускал спектакли быстро. Теперь начинал тя­нуть. Актеры, разумеется, копили про себя неудовольствие.

Максимализм не укрепляет здоровья. Станиславский, мне ка­жется, терял силы. И в конце концов по множеству сложных и простых причин после 1935 года в театр ездить перестал. Он-то в театре не бывал, но ходили к нему, он звал, чтобы продолжать поиски, чтобы продолжать учение. Одни ходили с охотой, дру­гие — нет. Но он, возможно, этого не желал замечать. Не же­лал — не то слово. Он действительно не замечал. Ведь он был гений, а значит, ребенок.

Есть фотография, где он снят лежащим в постели, а сзади стоят актеры, пришедшие его проведать. Теперь, находясь в Доме-музее, я с недоумением смотрю на эту маленькую кровать. Как он в ней помещался? Когда-то меня так же поразила узень­кая кровать Чехова. Форма ли кроватей была иная, то ли именно эти люди жили так скромно, не знаю, но кроватка такая малень­кая, а Станиславский, сфотографированный на ней, такой длин­ный и такой худой. Кажется, невозможно сопоставить того, пре­жнего Станиславского, статного красавца, и этого изможденного Дон Кихота. Кажется, что пижама мала ему, длинная рука слиш­ком оголена. Сзади с ласковыми улыбками стоят актеры, но я не уверен, что все они без исключения понимали тогда, кто уходит из жизни.

Есть письмо Лилиной, написанное после спектакля «Тар­тюф» одному из его почитателей. Станиславского уже не было в живых, когда Лилина писала это письмо. Она пишет, что радова­лась успеху «Тартюфа», который подтверждал правильность сис­темы ее мужа. Письмо наполнено какой-то горечью. Видно, работа многих последних лет протекала в сложных для Стани­славского условиях, надо было еще доказывать свою правоту. Спектакль «Тартюф», пожалуй, тоже всего не доказывал, ибо по-

ставлен он был, в общем-то, уже больным Станиславским и за­кончен другими. Люди часто не понимают, что великие художни­ки не всегда работают только на себя, они работают на будущее. Станиславский создал такое искусство и так о нем рассуждал, что любой серьезный человек искусства не пройдет мимо этого, как не проходит он мимо Шекспира, Чехова или Гоголя. Стани­славский навсегда останется великим учителем.

Во МХАТе я бываю довольно часто. И на спектаклях, и в ре­петиционных комнатах, и за кулисами. Немировича-Данченко и Станиславского давно уже нет на свете. Уже нет и большинства их непосредственных учеников, даже из числа тех, кого когда-то называли вторым или третьим мхатовским поколением. Новые артисты знают о Станиславском не больше, чем артисты Малого или Ермоловского театров. Со дня смерти Станиславского про­шло уже около пятидесяти лет. Но в старых мхатовских помеще­ниях дух Станиславского все еще витает. Честное слово.

При выходе из Дома-музея Станиславского висит темная дос­ка. На ней — крупные белые буквы. Я могу переписать эти сло­ва, но лучше сами прочитайте то, что там написано. Доска висит в закуточке, где-то перед последней дверью.

В день своего семидесятилетия Станиславский оторвал кло­чок от бумаги, в которую были завернуты цветы, и по просьбе артистки Тихомировой что-то быстро написал ей на память.

Я понимаю, что не всякому дано скоро сюда приехать, и кто когда еще попадет в этот музей, поэтому вот эти слова:

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести. Был молод. Соста­рился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познании. В искусстве и в работе в постигновении его.

Познавая искусство в себе, познаешь природу; жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант!

Выше этого счастья нет.

А успех?

Бренность.

Какая скука принимать поздравления, отвечать на привет­ствия, писать благодарственные письма, диктовать интервью.

Нет, лучше сидеть дома и следить, как внутри создается но­вый художественный образ.

1933—20—1. 70 лет жизни».

В музее мы были, как я уже сказал, с японской актрисой и ее переводчицей^ Я стал читать медленно, чтобы переводчица пере­водила каждуЦ фразу неторопливо и отдельно. «Долго жил». Па­уза. Перевод. «^1ного видел». Пауза. Перевод. «Был богат». Сно­ва пауза, снова ^еревод. И т.д. Когда мы закончили, японка долго молчала. Мы мо^ча вышли, молча сели в машину и молча уеха­ли.

Мне хотелось сказать своей спутнице еще что-нибудь о Ста­ниславском, но я подумал, что больше ничего говорить не следу­ет.

## КАРАУЛ!

У Станиславского есть письмо к товарищам-артистам под назва­нием «Караул!!!» Это очень взволнованное письмо. Оно напечата­но теперь в одном из томов собрания его сочинений, а когда-то предназначалось для доски объявлений, где режиссер прикрепля­ет записку с замечаниями по спектаклю. Впрочем, это письмо так и не было вывешено.

Вспоминаю об этом письме как бы в свое оправдание. Конеч­но, не сравниваю себя со Станиславским, но дело в том, что при­ходишь домой измочаленным и, чтобы обрести равновесие, успо­коиться, садишься писать. У меня накопилось множество невыс­казанных речей, писем актерам, статей о плохой организации дела, о невнимательности, испорченности, плохом вкусе и т.д. От­сутствие художественной атмосферы невероятно мучает, отвлека­ет, уносит силы.

Пишешь что-то, а потом стыдишься того, что написал, сам себе кажешься мелочным. Решаешь, что говорить следует только о высоком. О «Гамлете», например. Это случается, когда очеред­ная неприятность уходит в прошлое. А приходит следующая—и жалеешь, что о предыдущей мелочи не сказал громко.

Сегодня один из молодых актеров не пришел на репетицию «Трех сестер». Он сослался на то, что это для него так называе­мый третий вызов, а дирекция оплачивать его отказалась. Вот он и не пришел. Оставлю в стороне действия дирекции. Но артист-то! Я уверен, что, если в театральной школе ему сказали бы, что он когда-нибудь не придет на репетицию «Трех сестер», потому что ему отказались оплатить третий вызов, он бы не поверил.

Опишу еще несколько мелочей.

...А. не явился на репетицию, потому что у него ночью вырва­ли зуб.

Б. прибежала лишь к концу, так как ходила на прогревание (физиотерапия). Через несколько дней оказалось, что она просто проглядела расписание. Ей позвонили. Она еще спала. Вскочила, пока одевалась и ехала — репетиция уже закончилась.

В. смотрела на меня во время замечаний абсолютно стеклян­ными глазами. Ей показалось, что я лишаю ее каких-то красок в угоду ее партнерше. Может, я ошибаюсь, но, по-моему, она не слышала и половины того, что я ей советовал.

Г. всю репетицию так шаркал ногами, что я в один из момен­тов почувствовал дурноту. У К. старая кофта и старые боты, будто он глубокий старик, между тем он намного моложе меня. Но он в жизни выбрал себе такой «образ». Сидя рядом с партнершей, он зевал, чмокал губами. Это было невыносимо. Отыграв свое, он встал у дверей, готовый убежать — за ним уже приехала машина с телевидения. Там он так же будет скучать и наводить скуку на других. Из актера он постепенно превращается в типаж. От этого сам он, по-моему, вовсе не страдает, не ощущает своего падения. Говорю ли я ему все это? Говорю.

Д. ушла с репетиции после первого акта, забыв, что во втором акте у нее есть маленький выход. Или, может быть, решила, что из-за нескольких слов не стоит так долго ждать. Это при том, что она меня побаивается. Но ее самоуважение сильнее всякого стра­ха.

Вечером того же дня — репетиция во МХАТе. Все собранны. Совсем другой уровень отношения к делу. Не оттого ли, что театр большой? Или актеры крупнее? Или оттого, что я там чужой, вре­менный? Что я пришел лишь на короткие два месяца? Но, может быть, так и нужно — быть чужим и приходить на короткий срок? Тогда не успеет возникнуть эта беспредельная домашность, когда можно шаркать ногами, опаздывать, плохо слышать замечания и т.д. Или эти мелкие неприятности — особенность работы в не­большом коллективе?

Утром только два человека были собранны и подтянуты: я и актриса-пенсионерка, приглашенная в театр на одну роль. Как она

красиво сидела, как хорошо слушала!

.

Еще несколько мелочей.

На лестнице ждет помощник режиссера. Ничего хорошего это никогда не предвещает.

Звонил А. и сказал, что электрички не идут, так что он при­  
едет не скоро.

Вероятно, я меняюсь в лице, потому что помреж делает паузу и только спустя некоторое время продолжает:

Звонил Б. и сказал, что он стоит в очереди за детской коляс­  
кой.

Испытываю уже что-то похожее на облегчение, так как можно сбросить изнурительный ритм.

Помреж продолжает:

В. и Г. заболели.

Уже смеюсь, мне все равно. До премьеры — четыре дня. Воз­ле директорского кабинета, мимо которого нужно пройти, стоит Е. В ее руке — заявление. Ей нужно поехать с работниками кино на Мадагаскар. Где это — Мадагаскар?

В гримерной актеры решают кроссворд. Как называется залив Кораллового моря у берегов Южной Гвинеи? Недавно прочитал в записках Михаила Чехова о любителях за кулисами заниматься крестословицами. Очень рад, что прочитал и увидел, что и Чехов сердился, а то ведь начинаешь думать, что все это уже в порядке вещей. Привыкаешь.

Если человеку показать, допустим, чернильницу, то любой скажет, что это чернильница. Только уж очень странный тип мо­жет вообразить, что это, ну, допустим, кофейная чашка или под­свечник. В восприятии же искусства не хватает естественности. Покажешь чернильницу, а тебе говорят, что это цветочная ваза или галоша. После каждой премьеры я из-за этого по крайней мере на месяц лишаюсь покоя. От необыкновенных суждений, от невероятных разнотолков. Свое понимание предмета многие при­писывают тебе. Просто немеешь от неожиданных восприятий. Одни придают значение какой-то паузе, тогда как она всего-навсе­го случайна, сегодня была и больше никогда не повторится, но не замечают огромного слоя, для этой работы существенного и как будто бы очень заметного. Теперь я стал, кажется, спокойнее вос­принимать всякие неожиданные суждения, а раньше буквально заболевал от этого. Однако и сейчас я особенно ценю людей с нормальным, естественным зрением и слухом. Тех людей, кото­рые видят то, что есть, а не то, что ими самими выдумывается.

Искусство вообще, видимо, таково, что единого впечатления по поводу одного и того же явления, наверное, совсем никогда не бывает. Но все же мечтаешь о какой-то разумной мере отклонения от истины. Мечтаешь о том, чтобы на сделанную работу смотрели нормальными глазами.

Булгаков в «Театральном романе» иронически описал жизнь крупного театра. У него хватило сил иронизировать. Но он был писателем, и у него была самостоятельная жизнь вне театра. А ес­ли этой самостоятельной жизни нет, если всецело зависишь от того, как этот театр устроен, — тогда что делать? Сегодня заболел актер, который играет в новом спектакле главную роль. Его жена

сообщила об этом поздно вечером перед завтрашней решающей репетицией. Много дней подряд я конфликтую с этим актером. Убеждаю его играть не так, как он этого хочет, а так, как надо для общего смысла спектакля. Он упрямится. На споры иногда уходят часы. Что я говорю - часы. Дни, месяцы. Актер ведь должен не формально послушаться. Он должен поверить, почувствовать.

Редко какой театр строится теперь на единомыслии. Кроме того, существует разница во вкусах, в творческой манере. Иногда артист делает как будто все правильно, но его манера выражать свои чувства и мысли чужая тебе и автору. Необходимо изменить ее. Два последних дня мы оставались на много часов после репе­тиций и продолжали споры и работу. А до этого я писал ему ка­кие-то письма. Наконец мы к чему-то пришли. Сегодня, после удачного разговора с ним, я впервые попытался даже не думать о работе. Я отдыхал. И именно тогда раздался звонок, и его жена сообщила мне, что он заболел. Завтра его не будет. Изменять завт­рашний план я теперь уже не могу. Соберутся артисты, вера кото­рых в спектакль и так висит на волоске. И вот теперь они еще уз­нают, что главный герой не пришел...

Опишу еще один мелкий случай.

Перед концом спектакля столкнулся в дверях с артистом М. Он уходил домой.

Нельзя, нужно остаться на поклоны.

Когда как зритель я сижу в другом театре и вижу, что участни­ки первого акта не остались на поклоны, то чувствую, что в этом театре не все так уж благополучно. Значит, тут не испытывают не­обходимого уважения к публике и к собственному спектаклю. От­работали свое — и ушли домой.

Услышав от меня замечание, артист резко снял пальто и де­монстративной походкой пошел назад в гримерную. Когда он проходил мимо меня, я почувствовал, что он, ко всему, еще слегка пьян.

Затем я увидел, что он пошел в сторону сцены, переодевшись в костюм роли. Поглядев в мою сторону, он долго зло и укориз­ненно качал головой. Он играл маленькую роль. Для него это была не радость, а унижение.

Подать докладную директору?

Пока я размышлял, он все же решил уйти. Такой поступок поднимал его в собственных глазах. Он снова надел пальто и ушел.

Завтра полдня будут жаркие обсуждения в кабинете директо­ра. Все будут кричать, предлагать противоположные решения, за­тем, быть может, вызовут М. и скажут, что так нельзя. На трезвую голову он согласится. Но это ничего не будет означать.

Выйдя на улицу, я увидел группу молодых людей, которые тот­час окружили меня. Они, оказывается, ждали тут весь вечер, хотя было довольно холодно. Они не попали на спектакль и просили, чтобы я пропустил их в следующий раз.

Поражает этот контраст между живой влюбленностью в ис­кусство тех, кто не на сцене, и какой-то удивительной — не знаю, как сказать, -— избалованностью, что ли, тех, кто в театре работа­ет.

Феллини в одном из своих интервью пошутил так. Он сказал, что актеры часто похожи на матросов Колумба. Те тоже все время хотели домой.

Такой болезнью, как грипп, особенно никто не занимается. Никто сильно не беспокоится, когда у него грипп, — глотает при­вычные лекарства и лежит пару дней. Вот и всё. Но бывает затяж­ной, изнурительный грипп. Маленькая температура— чуть выше 37°, чуть-чуть насморк, чуть-чуть кашель, а длится месяц, два, три. И человек уже не человек, а выжатая тряпка.

Театральная жизнь нередко бывает похожа на такой грипп. У всех опустились руки, нездоровится, немножко знобит, клонит ко сну, и как-то трудно стряхнуть с себя некую пелену, как будто облако на тебя осело. Пасмурно, однообразно.

По мне, уж лучше, чтобы театр заболел резкой болезнью, оп­ределенной, чтобы была понятна опасность. Тогда «доктора» на­чинают серьезно беспокоиться, искать новые средства, изобре­тать что-то. А во время «гриппа» и их одолевает сонливость, и долго-долго этот грипп должен трясти, чтобы для всех наконец стало очевидно, что он опаснее многого другого.

Как себя побороть? Как побороть других? Какое усилие и в ка­ком направлении надо сделать?

У артиста X. не получается роль. Он мучается. Все это не так уж страшно. У многих ли сразу получается? Большинство страда­ют, пробуют, срываются. Плохо не это. Плохо то, что, когда не по­лучается у X., он и там и сям, везде, где только бывает, поносит пьесу. Вместо того чтобы спокойно, усидчиво работать, он болта­ет. Высмеивает, иронизирует. А как только начнет хотя бы не-

множко в роли продвигаться, он же будет всех хвалить, гордиться общей работой и т.д.

О, эти невероятные актерские характеры! Они такие изменчи­вые, неверные. В силу профессии приходится как бы не замечать этого. Вечером узнаёшь помимо своего желания о чем-либо бес­тактном, а утром встречаешься как ни в чем не бывало. Улыба­ешься, думая лишь о том, чтобы работа не сорвалась.

Так хочется иногда снять трубку и спросить кого-либо: «Ну что ж ты, брат? Ну можно ли так? Ну зачем быть таким?» Но я почти никогда не делаю этого, ибо разговор выйдет глупейший.

...Станиславский пишет с присущей ему наивностью: «Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столковаться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добить­ся...»

Необычайно простодушные слова: тем, кто не умеет столко­ваться, должно быть стыдно! И всё тут. Как хорошо, если бы мож­но было сказать: «Как тебе не стыдно!» — и все вставало бы на место.

Я не смеюсь над этим простодушием Станиславского, я им восхищаюсь.

\*

Этические принципы Станиславского? К сожалению, прихо­дится признать, что о них очень часто забывают.

Этика— это не просто вежливость и дисциплина. Этика— в преданности такому понятию, как внутреннее единство. Если же попытаться сформулировать природу современных взаимоотно­шений внутри некоторых художественных коллективов, то это бу­дет открытое, часто иногда даже открыто крикливое несогласие людей друг с другом.

В «Современнике» раньше, в его лучшие годы, люди спорили друг с другом до хрипоты, до утра, но это были споры совсем другого рода. В таких спорах нащупывалась линия. А теперь, как правило, о линии мало кто думает. Спорят часто потому, что рас­шаталось понятие единства.

Внутреннее единство, конечно, никогда не было достоянием всех театральных коллективов. Этой высокой особенностью обла­дали только отдельные, лучшие театры, и то лишь на каком-то оп­ределенном отрезке своего пути. Даже во МХАТе при жизни Не­мировича и Станиславского и то не всегда существовало это единство.

Но стремление к единомыслию должно существовать всегда

хотя бы как крепкое, прочное понятие. Как нечто такое, что *должно быть,* без чего просто не могут жить настоящие актеры и режиссеры. Хотя бы как идеал.

Плохо, когда становится шатким само это понятие. Жалко, если борцов за художественное единомыслие будет в театрах все меньше.

Когда-то, еще не так давно, можно было привести в пример Москвина или Хмелева и сказать, что они стали такими оттого, что принадлежали такому-то направлению. Сегодня эти примеры порой кажутся сказками смешной прабабушки.

На практике единомыслие есть тяжелый труд, труд нахожде­ния своего места в общем деле. И раньше на такой труд решались немногие. Но это — одна из самых существенных традиций. Она не должна исчезнуть.

Гости из Венгрии, смущаясь, говорят мне, что в одном из моих спектаклей некоторые актеры — есть ли у вас такое сло­во? — шаржируют.

Я отвечаю, что такое слово у нас, к сожалению, есть.

Они, — продолжают гости, — иногда партнерствуют с пуб­  
ликой.

Да, — отвечаю я, — но они все же чаще всего стараются  
себя смирять.

Те, кто смиряют, — не унимаются гости, — общаются с  
публикой профилем, а другие просто открыто играют на публику.  
Вероятно, их очень любят?

Во всяком случае, — говорю я, — они уверены, что их лю­  
бят. Вернее, они уверены, что публика любит, когда с ней заигры­  
вают.

\*

Когда я думаю о нашей работе, то вспоминаю фильм «Брак по-итальянски».

В том, что люди не могут свободно менять свои творческие союзы, есть что-то неверное.

Быть может, на самом деле я ничего не менял бы, но важно знать, что это возможно. От одного сознания, что состав каждого театра закреплен навечно, возникает «заболачивание».

А как же МХАТ, который столько лет подряд прожил на еди­ном составе? Нет, не на едином. Одно поколение почти полнос­тью сменилось другим, которое берегли так же, как и первое. Столько было студий, бурная жизнь которых не могла не врывать­ся в этот прочный дом.

Я бы всегда, наверное, боялся потерять старого товарища, но нельзя в искусстве жить без сквозняка.

Если ты в поле, когда льет сильный дождь, то это плохо. Но если ты никогда не был в поле, когда льет сильный дождь, то это тоже плохо. Значит, ты не знаешь, что это такое — бежать во всю прыть, укрывшись промокшим до нитки пиджаком.

Редко смотрю свои старые спектакли. Многое коробит, многое кажется непоправимым, так что предпочитаю не ходить (знаю, что это неправильно).

И вот во время зарубежных гастролей в ФРГ я уселся поудоб­нее, притворившись немцем, и стал смотреть. Это был «Дон Жуан». С середины спектакля я более или менее незаметно выб­рался из рядов и ушел за кулисы. Там я лежал, ходил, слушал спектакль по радио. Это было, все же легче, чем его смотреть.

Публика очень смеялась и сильно аплодировала, а мои чувства раздваивались. Ведь то, что они видели, было лишь в очень малой степени нашим спектаклем, над которым мы когда-то так дружно и так серьезно работали.

Когда-то он задумывался как драма безверия. Наш Дон Жуан умирал от отсутствия веры, от пустоты. Он ни во что не верил, да и не во что было верить. Он иссушил себя безверием.

Теперь актер играл сластолюбца, которого небо карало за эти грехи.

Подмена одного содержания другим происходила почти без изменения внешней структуры спектакля. Внешне он был таким же, как и прежде, по существу — неузнаваем.

Однажды, несколько лет назад, когда на сцену вышел наш Дон Жуан, в зале раздался смех. Смеялись оттого, что артист был не­молод и лысоват. Публика смеялась потому, что мы как бы уже самим распределением ролей развенчивали нашего героя. Это был хороший смех. Публика оповестила нас, что настроена на восприятие. Актер тогда будто и не заметил этого смеха. Он, ко­нечно, порадовался ему как знаку расположения, но он не соби­рался потакать публике. Да, это был видавший виды Дон Жуан, но актер доказывал публике, что главное в нем было мучение духа. Это было красиво. И был в этом серьезный смысл.

На этот раз — о ужас! — я увидел, что он вышел, уже рассчи­тывая на смех. Вышел расхлябанной походкой, с потупленными глазами, чтобы уже и сомнений не было, что он старый ловелас. И дальше все пошло в том же духе. Философская сторона убира­лась. Если бы в тот вечер была охота записывать, можно было бы

зафиксировать сотню маленьких изменений. Эти изменения вы­страивались в ряд, и получалась совсем другая музыка.

Дон Жуан, укравший Эльвиру из монастыря и затем бросив­ший ее, испытывает угрызения совести — так думал я. Все дело в том, что он заставляет замолчать свою совесть, а не в том, что она в нем никогда не говорит.

Так вот, в один из моментов, когда Эльвира бросала ему в лицо гневные слова, он с возгласом «Сударыня!..» угрожающе подходил к ней, но... внезапно замолкал.

Я трактовал это так, что, оказавшись лицом к лицу со своей вчерашней возлюбленной, он вдруг осекался от смущения, даже от ужаса. Дерзость замирала на его губах. В нем говорил человек, вовсе не утративший понимания того, что в жизни хорошо и что плохо. Он знал, что предал эту женщину, но вот она тут, рядом с ним. Он чувствовал запах ее волос, видел, как дрожат ее губы. И ему становилось страшно от мгновенного и неожиданного для него ощущения своего поступка.

Актер сохранял все ту же паузу, но наполнял ее совсем другим содержанием. Как это часто делают на сцене в подобных случаях, он просто заглядывал в вырез ее платья. Именно это и заставляло его на мгновение замолчать. А не что-нибудь другое. Публика, ра­зумеется, реагировала, ибо, как известно, подобные вещи всегда действуют безотказно. Публику нельзя винить, она не обязана знать, что замысел был иным. К тому же актер достаточно мас­терски играл все это.

• \*

«Репетицию оркестра» Феллини я впервые видел в Нью-Йор­ке. Это был день премьеры. В зале было человек двадцать. Потом мы пошли пообедать и снова проходили мимо кинотеатра. Теперь здесь стояла толпа. «А! — сказал я.— все-таки Феллини берет свое». Но оказалось, что на новом сеансе шла уже какая-то коме­дия.

Потом я думал, кто же прав в этой «Репетиции оркестра» — дирижер, который не любит своих оркестрантов, или оркестран­ты, которые не любят своего дирижера?

И пришел к выводу, что прав все-таки дирижер—он любит хотя бы музыку. А его оркестранты в лучшем случае любят свои инструменты.

Нельзя ведь, любя музыку, слушать во время репетиции тран­зистор, по которому передают футбол.

Феллини размышляет о странной ненависти к объединяюще­му началу. Его, видимо, что-то подобное волнует и в жизни, и в искусстве...

Однажды готовились к спектаклю. Осваивали незнакомую ма­ленькую сцену. Я сидел в зале. Вдруг я заметил, что актеры на сцене абсолютно не принимают меня во внимание. Они советуют друг другу, откуда кому нужно выходить и т.д. Я остолбенел. Спектакль как целое был моим созданием. И только я мог ре­шить, как это целое на новой сцене видоизменить. Разумеется, я это сделал бы так, чтобы каждому из актеров было удобно, но сделать это должен я. И никто другой. И тогда я подумал, что у некоторых атрофировалось необходимое в любом деле чувство субординации. Чувство уважения к старшему по работе. Пять ми­нут я сидел, оглушенный бессознательной бестактностью этих людей. И только когда я властно крикнул что-то, они вспомнили о том, что режиссер в зале.

Какой-то странный этап в театральном искусстве. Люди как бы не понимают, что, не объединенные во что-то целое, они про­игрывают. Иногда приходится тратить часы, чтобы что-то объяс­нить актеру. Скажу фразу — он две. Я две — он четыре. Некото­рых просто не переговоришь.

Подобное стало каким-то дурным явлением. Опасным и разру­шительным.

Не пришла костюмерша, сославшись на неточно составленное расписание. Актер, вводившийся на роль Дон Жуана, последнюю свою репетицию вынужден был провести без костюма.

Радист явился на десять минут позже и еще полчаса гремел в радиорубке бобинами, с запозданием что-то приготовляя.

Вместо актера, играющего Дон Карлоса, вышел кто-то другой, ранее мне в этой роли неизвестный. Оказалось, что у основного исполнителя за день до этого распухла нога.

Репетиция происходила в декорациях другого спектакля, по­скольку его премьера была на носу. Актеры в «Дон Жуане» по ходу действия катают по сцене огромное колесо от кареты. Оно въехало в тюль нового спектакля и разорвало его.

Рабочие сцены переставляли декорации и одновременно гру­зили трейлеры. Предстояли гастроли. Из-за всего этого было шумно и нервно.

В 12 часов ввод в «Дон Жуана» кончился и началась другая ре­петиция. Когда подняли большие окна, оказалось, что подвешены они неверно. Точно такая же ошибка была и вчера. Ее обещали

исправить, но не исправили. Пока окна опускали и перевешивали, я обратил внимание на то, что они грубо сколочены огромными гвоздями. Чтобы исправить и это, пришлось собирать чуть ли не всю дирекцию.

Двери, находящиеся в центре, навешены были неверно и по ходу действия все время открывались. В самые неподходящие мо­менты.

После окончания репетиции, о внутренних, творческих труд­ностях которой уже не говорю, я пошел узнать, не забыли ли ад­министраторы внести в программу сегодняшнего спектакля фа­милию нового исполнителя Дон Жуана. Программки вовсе не было. Прошлые, оказывается, кончились, а новые еще не заказы­вали. Я заглянул к директору, но мне сказали, что он уехал в ко­мандировку. Его заместитель своим обычным спокойным голосом ответил мне, что программки сделать не успели: нет бумаги. Я что-то возразил на это, он снова мне что-то ответил. Я опять возразил, и он опять ответил. Я понял, что говорить незачем, так как программка все равно сегодня не появится.

Уходя, я спросил его, почему на сцене нет нового половика. Он ответил, что не достали материал. Я напомнил, что с начала работы прошло пять месяцев. Он что-то снова спокойно возразил. Спектакль впоследствии так и сыграли со старым половиком, грязным и таким рваным, что актеры все время о него спотыка­лись.

Поставят ли завтра на сцене два дерева? Их обещали поста­  
вить пятнадцатого, а завтра как раз именно это число.

Я знал, что этого не будет, но все-таки спросил.

Нет, — спокойно ответил заместитель директора, — деревья  
еще не готовы.

По поводу этих деревьев за последние полмесяца было пять заседаний. Пятнадцатое число было крайним»

Перед спектаклем у меня была возможность полчаса отдох­нуть. Мне приснилось, что я, в подтяжках, сижу у кого-то в каби­нете. Вероятно, пришел жаловаться. Когда разговор окончился, я вышел в приемную и понял, что пиджак, снятый, видимо, из-за жары, остался там, в кабинете, Тот, у кого я был на приеме, уже лег отдыхать. Мне сказали, что у него на отдых всего полчаса. Без пиджака я уйти не мог— прежде было жарко, а теперь стало очень холодно. Мы с секретаршей не стали зажигать в кабинете свет, чтобы не мешать спящему, и, ползая, вслепую, искали пид­жак. Тут я проснулся.

В конечном счете все образуется. Только если очень внима-

тельно присмотреться, будет заметно, что тюль морщит, а в неко­торых местах грубо зашит. А свет поставлен неидеально. Брюки у героя сшиты не так хорошо, как хотелось бы. В жизни актер та­кие брюки не надел бы ни за какие деньги, да и портной, по-мое­му, тоже.

Может быть, вообще режиссер должен заниматься только «узко» своим делом — налаживанием внутренней жизни спектак­ля, поисками выразительных средств... Поисками внутренней гар­монии... А вокруг — лабораторная тишина.

И должен оберегаться репетиционный покой, чтобы не надо было нервничать и кричать. Есть такие крикуны, которые кричат, чтобы «завести» себя для творческого состояния. Но эти в данном случае не в счет. Другим вовсе не хочется кричать. Они хотели бы лишь слегка повернуть назад голову и кого-то попросить о необ­ходимом. Впрочем, этот, сидящий чуть сзади, должен и сам обо всем догадываться, без подсказки. Но он не только не догадывает­ся — его чаще просто-напросто нет.

...Булгаков писал «Театральный роман» не от хорошего на­строения. Он был довольно зол, когда писал. На устройство теат­ра действительно можно сильно разозлиться. Тот, кто знает театр, поймет меня. Это очень странный мир, и иногда он способен взбесить. Все держится на слишком сложных хитросплетениях. Театр как-то изощряет сознание людей, работающих в нем. Вмес­то рабочей простоты возникает клубок самомнений, самолюбий. Все подвержены настроению. Одним словом, работать в театре бывает очень трудно. Булгаков рассказал, как сложно во всем этом сориентироваться пришедшему в театр автору.

Булгаков сидел дома и писал серьезные вещи. А потом попа­дал в театр, и ему приходилось вертеться в карусели, которая мо­жет кого угодно измотать. Но когда Булгаков писал «Театральный роман», он не выплескивал на бумагу свои мучения в чистом виде. Все эти мучения оставались в нем, а роман придумывался будто бы не такой уж серьезный, ироничный. Булгаков поднимал­ся до иронии. Хорошо бы тоже так высоко подняться, но это труд­но.

Иногда хочется впрямую излить всю свою досаду. Столько добрых книг написано о театре, и я сам тоже их писал. «Репети­ция — любовь моя». А нужно бы еще написать недобрую книжку. Для пользы дела, разумеется.

## ОПЯТЬ БУЛГАКОВ

Много-много лет назад я сидел с О.Ефремовым у Елены Сергеев­ны Булгаковой и читал тогда еще не изданного «Мольера». Потом я написал в ее тетрадке: «Обещаю когда-нибудь поставить эту пьесу». Я поставил ее через десять лет. А через пятнадцать — еще раз, на телевидении. Теперь буду ставить ее в Америке. Если бы Елена Сергеевна была жива, я мог бы сказать ей, что обеща­ние свое выполнил.

И вот я опять в Миннеаполисе. Думал, что во второй раз отне­сусь критичнее к тому, что увижу, но тут все так же мило. В номе­ре прохладно, а на улице жара около сорока. На столе — смешной мешочек с подарками и стихами. Встречали меня целой группой, как прежде, бывало, встречали свои. Но свои уже так не встреча­ют. Считают неудобным. Ведь взрослые дети не станут при встре­че обниматься, как это делают малыши. А может быть, и разоча­ровались. Трудно двадцать лет подряд только очаровывать.

Однажды, это было давно, мы были на гастролях в Перми. Я приехал туда позже. Вернее, не приехал, а приплыл. Плыл дол­го, целую неделю, на пароходе по Волге, а потом по Каме. Под­плывая к Перми, увидел на пристани толпу людей. Видно, кого-то встречали. Даже большой лозунг держали в руках. Потом узнал в толпе Ширвиндта и Державина. Что за черт, не меня ли встреча­ют? Через мгновение я катаюсь от смеха, потому что на плакате написано: «Какой же русский не любит быстрой езды?» Плакат огромный, на весь причал. Пассажиры парохода с недоумением и почтением смотрят на меня. А я, боясь от хохота свалиться в воду, схожу по трапу.

Театр, в котором я опять работаю, называется «Гатри-тиэтр», по имени его основателя Гатри, режиссера, приехавшего в Аме­рику из Ирландии. Живу на улице Оук гроу (Дубовая роща). По улице бегают в огромном количестве забавные белки. У белок ма­ленькие, худенькие фигурки и огромные пушистые хвосты. Если репетиция проходит хорошо и настроение приличное, я выхожу на улицу, сажусь на траву и кормлю белок. Не успеешь сесть, как тебя окружают десять-двадцать зверьков. Белка берет кусочек хлеба и смешно усаживается, держа еду передними лапками у мордочки. Она ест, а лапками все время переворачивает еду, как дети когда-то (в моем детстве) переворачивали в пальцах мороже­ное, сжатое двумя круглыми вафельными пластинками. Белки едят потешно. Издали может показаться, что они играют на ка­ком-то маленьком инструменте. Наблюдать за ними можно без конца, если после репетиции хорошее настроение.

А если настроение плохое, его не могут исправить никакие белки. Сижу тупо в номере и до головной боли обдумываю то, что не получилось.

Заново обдумываю «Мольера». Вижу, что про Лагранжа напи­сано: «на стене тень от него, как от рыцаря» и т.д. Словом, на пье­се отблеск «Мастера и Маргариты». Это должен быть спектакль не просто про театр, а про семь кругов ада (там семь картин).

*Про Мастера,* Мольер — это Мастер. Только Маргариты нет. *Мастер без Маргариты.*

Итак, я ставлю в Америке русскую пьесу о Мастере — фран­цузе Мольере, а Мастера будет играть чех.

Первую неделю мучили кошмары. Я не спал ночью и не мог отдыхать днем из-за чувства тревоги, ответственности.

Ужасная особенность — преувеличивать свою ответствен­ность перед каждой работой. Я знаю, что для пользы дела надо оставлять в сознании хотя бы маленькое легкомысленное про­странство. Не заполнять работой все клеточки без остатка. Иначе наступает преждевременная усталость. Нужно уметь отвлечься, развлечься, что-то разумно забыть и т.д. Теоретически я это знаю, но почти всегда совершаю непростительную ошибку — включа­юсь в работу полностью, без остатка. Как раз от этого иногда и рождается паника.

Я лежал ночью с открытыми глазами и строил планы, как можно было бы отсюда удрать. А что такого! Скажу, что забо­лел, — и баста!

Моя паника рождалась не на пустом месте. Ситуация в театре была сложная. Директор, который пригласил меня в театр и кото­рый должен был сам играть Мольера, неожиданно был уволен. Я увидел, как решительно в Америке производят подобные опе­рации. Это был очень славный, художественно одаренный чело­век. Он проработал здесь два сезона. Но его спектакли не пользо­вались успехом. И тогда его вызвали на заседание директората и

попросили уйти. «Можете остаться до окончания сезона, но луч­ше уходите сразу. Дайте ответ завтра». Я жалел этого человека, но в то же время понимал, что такое решение справедливо, и дивил­ся быстроте, с которой оно было принято. Невозможно, чтобы дело прозябало. Оно должно процветать или умереть. Так или иначе, я временно оставался без Мольера. И без человека, кото­рый меня опекал. Ответственность возрастала.

Приезжали знакомиться артисты; наконец нашли и Мольера, все укомплектовалось, и началась планомерная работа.

Репетиция здесь происходит с двенадцати до пяти. А в семь часов — очередной вечерний спектакль.

Все полностью принадлежат делу, от которого во многом зави­сит дальнейшая судьба каждого. Плохо сыграют, будет плохая пресса— возникнут затруднения с дальнейшей работой. Актеры бурно и с отдачей репетируют, а в перерыве часто лежат просто на полу в проходах, пьют кока-колу или едят из баночки суп. Ти­шина, как будто никого нет. Легкий звоночек — и все на ногах. В каждом новом спектакле встречаются ранее незнакомые друг другу люди. Быстро знакомятся и начинают, как спортсмены, тре­нироваться. Актер взят на работу, ему оказали доверие, и он это доверие должен оправдать.

Актеры подвижные. Подвижностью иногда прикрывается не­которая внутренняя непроработанность роли.

Внимательно записывают задание и, если ошибутся при по­вторе, чувствуют себя виноватыми.

Арманда репетирует босиком. Села на стол, положила ноги на колени Мольеру. Я шутя прошу ее ножкой дотронуться до его носа. Она очаровательно это проделывает. Актер, играющий Мо­льера, очень доволен.

Пришел после энергичной репетиции в гостиницу и поду­мал — не становлюсь ли я ремесленником. Я знаю, что и как нуж­но делать, делаю это и не совершаю ничего неожиданного для себя.

Весь вечер до того мучился сомнениями, что почти заболел. Я не мог поднять голову с подушки, такая она была тяжелая. На­конец придумал совсем по-иному сцену встречи Арманды и Мо­льера, но заснуть все равно не смог. Все тело ходило ходуном, а голова не поднималась.

...Я завинчиваю энергию на репетициях не на основе какого-то простого, ясного смысла, а на основе чувства, которое я сам плохо сознаю. Это, скорее, какой-то ритмически-музыкальный слух, что ли. С каждым годом такой метод берет верх, и это меня мучает.

За вчерашний сумасшедший вечер я напридумывал уйму чего-то нового, а сегодня оказалось, что на первой репетиции я был прав. Изменять ничего не следовало. Моя прошлая догадка насчет того, как должна была протекать сцена, была верна. Нужно только поточнее найти оправдание резкому изменению в середине сце­ны.

В «Женитьбе» я знал все, и мне было нестрашно репетиро­вать.

Я уже знал, что такое «Женитьба» на сцене.

А тут ощупью находишь соотношение частей, ритм. Булгакова ставил слишком давно. Телевизионный опыт не в счет.

Поставить такую пьесу и у себя трудно, а тут, с совершенно чужими людьми... Да еще говорят на английском языке. Ужас.

Но привычка быть в работе одному и почти ни с кем ничем не делиться, возможно, тут помогает. Сам с собой как-то управля­ешься, хотя и туго.

Чего я ищу каждый раз?

Может быть, какого-то непрекращающегося и видоизменяю­щегося движения?

Музыка ведь все время в движении.

Музыка всегда течет. Самые сложные повороты, зигзаги, но беспрерывное течение. Иногда может показаться, что оно совсем прекращается, но тоненькая струйка пробилась — и опять поток.

...Вечером был смерч. Все сидели внизу. Свет погас. Все время что-то сообщали по радио. Все с приемниками и диковинными фонарями. Не столько испуганы, сколько оживлены. Босые жен­щины. Тут и без смерча любят ходить просто в носках или боси­ком. Даже из машины можно выйти в носках и дойти до театра.

Сегодня все еще нет электричества. Вода холодная. Как раз перед смерчем приходил финансовый директор, который теперь отвечает за все. Удивительная манера говорить естественно и очень просто все объяснять. Я уже который раз восхищаюсь его спокойной мягкостью. Тихий, скромный, небольшого роста, но притом внушительный, притягивающий к себе внимание.

Актеры приходят на репетицию готовые к работе, с выучен­ным текстом. Они ждут, что их о чем-то попросят и что это надо в одно мгновение выполнить.

Совещание по поводу увольнения Алвина, бывшего художе­ственного директора. Председатель совета директоров сидел на сцене. Естествен, открыт. Силен. Деловит. Прочел письмо Алвина и свое письмо ему. Вопросы? Отвечал спокойно и неторопливо на каждый. О том, что они сообщат прессе. Бизнесмена мы обычно представляем рыхлым, старым человеком. А этот поджарый, вы­сокий, похож на гончую собаку. Тип спортсмена, ставшего трене­ром.

После совещания я говорил по телефону с Алвином. Сказал, что сожалею о том, что его нет и что всегда буду помнить о нем. Он молча слушал, долго молчал, а потом тихо сказал, что благода­рен мне за каждое слово.

Почти всю репетицию промучился с исполнителем роли Од­ноглазого. Он что-то вроде нашего 2, только тупой. Суперменчик.

Арманда на уровне наших средних актрис. Зато потрясающая Мадлена. Она француженка, но живет в Канаде. Удивительная и внешне, и по внутреннему темпераменту. Бывают такие немоло­дые героини в их фильмах. Была бы замечательная исполнитель­ница Натальи Петровны. Красивая простой красотой, глубокая, милая. Я попросил ее, чтобы в сцене, когда Мадлена уходит из те­атра, она упала на пол, целовала доски и плакала. Она это тут же выполнила, но как! Не эффектно, а глубоко, в общем, даже тихо. А потом поднялась с колен и тихо сказала: «Регистр! Я сегодня сцену покинула». Ей приходится только чуть-чуть подсказать, и. она сама сосредоточенно все делает.

Вчера она случайно ушла с репетиции раньше времени. Какое она прислала мне письмо с извинениями!

Работая с ней, перестаешь быть неумеренно активным и под­брасываешь только самое необходимое.

Вообще я зачем-то все время излишне активен, до глупости. А между тем уже далеко за пятьдесят. Буду справлять на этот раз свой день рождения в Америке. Выпью лишнюю банку кока-колы и на час дольше буду смотреть телевизор.

На репетиции один актер одет как разбойник — рваные розо­вые штаны и рваный черный свитер. Другой в майке с номером, а сверху расстегнутая и вынутая из брюк клетчатая рубаха. Грязные джинсы и кеды.

Помреж — девочка в жилетке на порванной рубахе. Другой в бумажном свитере на голое тело и т.д.

\*

Огромный репетиционный зал. Висит баскетбольная сетка. Все время кто-то кидает мяч.

Добродушное отношение друг к другу.

От репетиции к репетиции роли растут, так как актеры работа­ют дома.

На рядовых спектаклях невероятная наполненность аплодис­ментов. Плотность. Коротко, но плотно.

Идет по улице человек, на вид очень строгий, прямой, как пал­ка. Смотрит, как гусь. Но начинает говорить, и вдруг понимаешь, что он добродушный.

С детства мы знаем, как приятно съесть хлеб с маслом. Осо­бенно черный хлеб с маслом. Сколько раз в жизни я отрезал себе горбушку черного хлеба, намазывал маслом и ел. Здесь не так. Похоже, что на вату намазываешь лед. Хлеб тут как вата, его и резать трудно, он весь сжимается. Правда, тут продается очень вкусный французский хлеб, но я не знаю, где эта булочная. А мо­локо тут — просто белая вода. А яблоко очень красивое, но совер­шенно безвкусное. Что-то они делают с ним, чтобы оно было красное-красное, а вкус сделать не могут. Я привез сюда наше простое сухое печенье. Подсушил его в здешней роскошной ду­ховке и ем. Моя переводчица (американка), увидев это, очень уди­вилась. Разве объяснишь ей, как это вкусно.

Стоянка. В будке парень, развалясь, закинул куда-то на окно ноги. Говорит, что стоянка за кем-то зарезервирована. Продолжа­ет лежать. Когда его стали вторично просить, подскочил к окну, и сразу стало понятно, что лежал не от хамства, а потому что так было удобно. Глаза мягкие, разговаривает естественно-услужли­во. Еще раз попросили — пустил. Это благодушие свойственно очень многим. .

\*

В свободные минуты читаю стенограмму репетиций «Молье­ра» во МХАТе. Беседа Станиславского после просмотра. О том, что в спектакле нет величия Мольера. Булгаков грустно, отдель-

ными репликами отвечает, что он и хотел писать не о величии. Затем записи нескольких репетиций Станиславского у него дома. Много занимаются правдоподобием отдельных моментов. Иногда это как-то даже неловко читать. Булгаков пишет в письмах, что он больше не может переписывать и доделывать пьесу — ее репети­руют уже пятый год. Во время репетиций кто-то не так обернулся, а в другом месте плохо воспринял реплику партнера и т.д. Даже злишься, читая. А потом, отложив записи, я стал думать о том, что Станиславский не мог, не умел без *конкретного.* Если конк­ретное было нарушено, то он не мог не остановиться и не попра­вить. Он должен был для себя воссоздать живое. И все-таки...

В «Мольере» сложная стилистика. Нельзя впадать в прямой серьезный тон. Тогда может получиться обычная драма. Обыч­ную драму Булгаков все время сбивает умышленной прозаичнос­тью, даже шуточностью. Если здесь ошибиться — получится ба­нальная вещь. Особенно во второй половине пьесы. Начиная хотя бы со сцены заседания «Кабалы». «Кабала», маски, капюшоны, свечи... Эту абстрактность, торжественность нужно все время разбивать конкретностью. И еще что-то лукавое есть в том, как все это написано. Допустим, допрос Муаррона на заседании «Ка­балы Священного писания». Привели, развязали руки, сняли по­вязку с глаз, а сами мирно отошли в тень, чтобы дать оглядеться. Муаррон оглядывается. Ему страшно не оттого, что его чем-то пугают, — страшно от ожидания чего-то, что может случиться. Вдруг совсем как мальчишка заныл: «Куда меня привели?» — на что Шаррон должен, смеясь, махнуть рукой: «Это все равно, сын мой». Действительно, разве про такие вещи спрашивают? Потом все устроились, чтоб допросить. «Ну давай, рассказывай!» Страшно именно от этой «нормальности». От простоты. В этой простоте, когда совсем не пугают, и есть самый ужас, так как за этой безжалостной простотой может действительно последовать все что угодно. Они заставляют его все рассказывать без всякой пугающей театральности, а по-свойски, по-простецки. Театраль­ные монахи и ударят-то не всерьез. А эти измордуют до смерти. А когда он все выдал, эти братья навалились с ласками — обни­мают, треплют по щеке, подбадривают. Страшное тут — в обы­денности.

А затем туда же приводят Одноглазого. Тоже с черной повяз­кой. Тоже снимают ее и дают оглядеться. Теперь члены «Кабалы» знают, что перед ними большой дурак и забияка. В их разговоре с

Одноглазым есть некоторый оттенок забавы. Есть что-то забавля­ющее их в том, что этого дурака-забияку нужно сейчас раздраз­нить и науськать на Мольера. Он же ведет себя с ними довольно бесстрашно, ибо сам отчаянный головорез.

Когда сняли повязку, он увидел перед собой дурацких попов, под плащами у которых торчали кончики шпаг. Какая глупость! Он шел сюда на свидание с дамой. Мгновенно правой рукой вы­хватил шпагу, а левой — пистолет. Стал спиной к стене, как пишет Булгаков, «обнаруживая большой жизненный опыт». Но услышал только укоризненные интонации: мол, как тебе не стыдно, не уз­нал своих? Оказывается, это та самая «Кабала», о которой он столько слышал, но на заседаниях которой ни разу не бывал. Даже интересно... Все уселись, расположились, стали высказы­вать ему соболезнования. В чем дело, в связи с чем? И тут для него открылась ужасная тайна, — оказывается, это его Мольер высмеял в своей комедии «Дон Жуан». «Мы вам рассказали, что­бы вы что-то предприняли». — «Благодарю вас». — «Не за что».

После этих двух удавшихся им допросов братья пропели мо­литву в знак окончания своего рабочего дня.

...Когда чувствуешь сцену как ясное и короткое целое, то исче­зает страх, что утонешь в подробностях, мелочах. Между тем при этом следует ощущать все мелочи тоже.

Все можно делать сверхмалыми средствами, если не испыты­вать ненужного страха, будто публика чего-то не заметит.

В первом акте «Мольера» три разные картины. И развитие непрямое. Такой непрямой набор цифр — допустим, пять, четы­ре, семь. А во втором акте две части и прямое развитие, Допус­тим, три, четыре. Поэтому здесь неуместны отклонения,' как в первом акте. И ритм тут более прямой, целеустремленный. А в первом — запутанный, хотя и имеющий свою точную цель.

Две первые картины—в театре и у короля— чрезвычайно значительны. А третья, домашняя, как будто помельче. Она полу­шуточная какая-то. Между тем, вероятно, именно после нее нуж­но делать антракт.

В моем прежнем спектакле, начав с высокой ноты, я в третьей картине как раз и опускался до ерунды. Это должны быть *три круга ада:* театр, дворец, собственный дом. А когда ад дома — это страшнее, чем все остальное. Можно вывесить три таблички: театр, дворец, дом. И чтобы под третьей табличкой произошло нечто не менее существенное, чем под двумя предыдущими.

Людовик зачем-то сам ведет разговор с Муарроном. А затем и с Мольером. Почему с Мольером — понятно, но с Муарроном-то зачем? Ведь этот Муаррон — спившийся, маленький артист. До­просить его мог бы кто-либо чином пониже. Да и допросили уже и всё узнали. Нет, еще и сам король зачем-то хочет с ним погово­рить. Видимо, иногда и королям хочется побывать в шкуре непос­редственных руководителей своих подданных. Иногда кажется недостаточным просто шевельнуть мизинцем по поводу какого-то дела и перейти к следующему. Хочется впрямую, самому поуча­ствовать, особенно в таком случае, как с Мольером: ведь, говорят, Мольер женился на собственной дочери! Король может позволить себе все что угодно. Как говорит Сганарель о Дон Жуане, он мо­жет жениться и на кошке, и на собаке, но, когда речь идет о под­данном, тут вдруг пускаются в ход рассуждения о морали, нрав­ственности. Данному случаю вдруг придается сверхгосударствен­ное значение, все дела останавливаются, и сам король начинает заниматься доносом о скандальной свадьбе. А может быть, про­стой, живой, низкий интерес, и хочется лично поучаствовать в такой истории. Необычайно оживила предстоящая возможность самому допросить, самому сделать выводы. Есть, возможно, ка­кое-то особое удовлетворение в этом личном участии. Какой-то момент королевского сладострастия.

Работа здесь, пожалуй, больше всего похожа на мою работу в Театре на Таганке. Актеры, так же как там, подвижны и техничес­ки оснащены. Не боятся смело бросаться в любую пробу. Не боят­ся наиграть, переиграть и т.д. В наших, на Малой Бронной, может быть, благодаря мне, сидит этакая «мхатовская» закваска. Иногда в этом есть доля «учености». Что-то лишнее мы делаем на репе­тициях, о лишнем часто говорим там, где надо бы просто быстро сделать.

Идет третья неделя — вчерне готов первый акт. И это при больших сложностях: уход главного исполнителя, перестановка с роли на роль других, знакомство с неизвестными мне ранее людь­ми. Актеры не задают ни одного лишнего вопроса. Они только внимательно слушают. А когда что-то переспрашивают, то изви­няются за свою непонятливость. Извиняются искренне.

А по вечерам и ночью думаю о своих. Нужно найти Дурову какую-нибудь меланхолическую роль. Без такой роли он скоро станет повторяться. Вспоминаю техничность и ум Миронова.

Наши актеры не ударили бы здесь в грязь лицом. Но им при­шлось бы являться на репетицию секунда в секунду и знать текст через неделю. Пришлось бы пробовать сразу в полную силу и жить вне дома по пять месяцев. Ходить на репетицию в смешной, рваной одежде, которая, впрочем, очень красиво выглядит. Сегод­ня Мадлена пришла в широченных, болтающихся белых неглаже­ных брюках и широченной белой рубахе. В этом одеянии она ла­зила куда-то на станки и падала на пол. А потом, уходя, сказала «спасибо». Приходя, она говорит мне «до свидания», думая, что это «здравствуйте». Я по ее мимике понимаю, что она хочет по­здороваться со мной. Я отвечаю ей «спокойной ночи», но с при­ветливой интонацией, и мы начинаем репетировать.

В точно такие же моменты, в какие это делаем мы, американ­цы точно так же ругаются такими же словами. Вспоминают черта или кого-то похлеще. Все то же самое, но почему-то на другом языке. Все психологически срабатывает точно так же, можно по лицу или по интонации увидеть, что за минута у человека. Но от­чего в душе все то же самое, а язык другой? Ведь форма должна соответствовать содержанию? Отчего же у одного и того же со­держания так много форм (языков)?

В аннотации к концерту джазового пианиста Брубека сказано, что он играет в исключительно сложном ритме, с невероятными звуковыми сочетаниями, но делается это так, что кажется про­стым.

Есть джаз — какое-то абстрактное музицирование. Его прият­но слушать, приглушив звук, как постоянный милый фон. Но у Брубека всегда — внутренняя драматургия, драматизм, развитие. Начинается с какой-то мелочи, потом вырастает до невероятных, часто трагических пределов. И снова возвращается к простоте.

Я был на концерте Брубека!!! Нас познакомили. Он обещал на­писать музыку к следующему моему спектаклю. Как говорится у Чехова в «Чайке»: «Сон!»

Последние странички «Мольера» нельзя читать без волнения, хотя я читаю их уже в который раз. Вспоминаю наш спектакль в Театре Ленинского комсомола. Мольера уносили за кулисы на ру­ках, собирали все костюмы в ящик. Бутон гасил свечи, а Лагранж произносил свои страшные слова прямо в зал. Теперь у меня эти слова о немилости короля и черной «Кабале» произносит боль-

шой, добродушный, толстый американец Джон. В «Женитьбе» он играл Яичницу. Веселую пьесу воспринимали здесь хорошо. А как воспримут печальную? Иногда кажется, что тут совсем не разбираются в такого рода бедах. У них другая история. Придет чистенькая, сверхбодрая публика смотреть мучения Мольера...

Джон произносит слова о причинах смерти Мольера: неми­лость короля и «Кабала». Произносит мимоходом, не вдумываясь в смысл. У французов был Людовик XIV, у нас была кабала, а тут не было ни того, ни другого.

*\**

Нужно быть строгим и не высказывать актерам все свои тре­воги. Нельзя быть «родственником», который говорит все, что чувствует. Актеры хотят видеть в режиссере сильного человека. Про слабого они скажут дома: какой милый. Но уважать будут сильного.

Я никогда не отличался какой-то особенной слабостью. Но я часто не скрываю свою неуверенность, свои страхи. И зря. Нужно быть слегка чужим, слегка официальным. Я знаю, как это делает­ся, но у меня для этого не хватает черствости.

Когда переводчица говорит продавцу в магазине, кто я (тот спросил, на каком языке мы с ней разговариваем), продавец зате­вает с ней длинный разговор, расспрашивает, что я ставил, когда будет премьера, о чем пьеса и т.д. Я не понимаю, о чем они гово­рят, но вижу живые, любопытные глаза.

«Гатри-тиэтр» тут знают все, и про «Женитьбу» слышали. «А теперь «Мсье де Мольер»? Очень интересно! Я обязательно при­ду». Дальше, пока идет процедура выписывания чеков, оплаты и т.д., я вижу на себе ласковый взгляд уже и остальных продавцов, а когда я ухожу, они машут со своих мест руками и что-то кричат. «Что они кричат?» — спрашиваю я. «Они кричат, чтобы вы снова к ним приходили».

Всякое затруднение, нерешенный вопрос, маленькую слож­ность здесь называют проблемой. Часто слышишь фразу: у нас се­годня есть проблемы. Актер должен уйти на десять минут в кос­тюмерную: у нас есть проблемы. Или же слышишь: но праблем. Совсем не так, как у нас говорят в американских пьесах. Именно «праблем». Тут так размывают и распевают слова, что даже слово, которое давно знаешь, услышав, не поймешь.

Перед началом репетиции вопрос помрежа: «Есть у кого-ни­будь причины, по которым нельзя начинать репетицию?»

\*

Когда-то в этом театре ставили «Три сестры», и одна из две­рей, ведущих на сцену, называется «дверью Андрея». В «Женить­бе» Степан бегал по лестнице в зале. Теперь ее называют «лест­ницей Степана».

Искусство — это когда во что-то искусственное вдувается жизнь. Что может быть искусственнее: кто-то одет и загрими­рован Мольером и от его имени произносит текст, написанный не им самим? И сюжет, и все положения могут быть гротеско­выми, неправдоподобными. Форма— условной. Одним сло­вом, все искусственно. А искусством это сделает только тот, кто все это сумеет оживить. Искусство — это папье-маше, му­ляж, который заставили дышать, мыслить, жить. Иногда жизнь удается вдохнуть в как бы уже совсем неживое. Тогда это осо­бенно впечатляет. Как если бы вдруг камень стал видеть, мыс­лить и дышать.

Надпись на майке у девушки: «На 90% — ангел, а на 10%?» Я использую время в Америке для того, чтобы подготовиться к сезону в Москве. Шесть часов утра. Прекрасный номер. Сегод­ня, кажется, будет нежарко. Хватаю со столика московскую пьесу, ту, над которой работал до отъезда и не закончил, и заново пыта­юсь проверить, не напутал ли чего до приезда сюда. А потом сижу и вспоминаю своих артистов.

...Поставить здесь, в чужой стране, с чужой труппой заново спектакль, который дома я ставил уже давно, задача, по-моему, нелепая. Во всяком случае — очень нелегкая.

Когда поработаешь вот так, в чужой стране, оценишь школу МХАТа с ее неторопливой проработкой каждой роли, каждого мгновения. Если не можешь или не успеваешь вдохнуть в произ­ведение жизнь, то лучше все это бросить. Нужно еще найти его стиль и его форму, нужно найти соотношение ритмов — и все это с незнакомыми людьми, через переводчика, меньше чем за два месяца. Нет, хорошо приехать сюда один раз, для куража, но не больше. И лучше — с легкой пьесой.

Что я должен суметь? Чтоб это было более или менее серьез­но. Чтобы существовал внутренний рисунок. Чтобы смотрелось, воспринималось, а не только слушалось содержание.

Прошли недели. Для меня они были не просто трудными. Я приходил после тяжелой репетиции около шести вечера, ло­жился в постель и чувствовал себя совершенно больным. Не мог справиться с собой. Болело сердце, голова, горло. То просто ду­шила паника, страх, хотелось убежать отсюда. Вся предстоящая работа казалась такой огромной, длинной, неосуществимой. Что это было за состояние, я так и не знаю. Теперь, кажется, полегче. Вчера я после репетиции даже пошел погулять по городу.

*Точный балет, внутренняя эмоциональность, домашний тон.* О каждом из этих пунктов можно было бы сказать много, так как на них строится все.

...Что такое режиссура? Это беспрерывная инициатива, бес­прерывная энергия. А притом — насколько это возможно — хлад­нокровный анализ всего, что вокруг тебя происходит.

Иногда я думаю, что не нужно готовиться столько, сколько го­товлюсь я, потому что самое прекрасное — это при хорошей ре­петиционной атмосфере свободно фантазировать.

Расчет и душевность. Вернее, душевность и расчет. Трактовка Мольера получается такой, как если бы его играл Высоцкий. Сильный, напористый, жесткий, темпераментный, отчаянный, хрипящий. В Москве я представлял мягкого исполнителя, здесь трудно было перестроиться, но теперь вижу, что это может быть интересно. По-шекспировски, что ли.

Десять раз начинаю с одного и того же места. Арманда кри­чит: «Чудовищно!» — и дальше. Все десять раз актриса это дела­ет в полную силу. Ей и в голову не приходит делать формально. Я смотрю на часы, а до конца еще целый час. «Повторим?» — «О, йес!» И еще раз в полную силу: «Чудовищно!»

\*

Я не живу — я жду. Жду завтрашней репетиции, жду звонка из Москвы, жду премьеры, жду, когда кончится воскресенье. Жду того часа, когда окажусь под Москвой на даче.

А тогда буду ждать начала сезона и т.д. Как глупо. Счастлив бываешь только тогда, когда ощущаешь прелесть настоящей ми­нуты.

...Однажды, еще во время учебы в институте, я обдумывал ка­кую-то курсовую работу. Подходя к дому, не успел додумать ее. Боялся, что дома придется отвлечься. Уже вставил ключ в замок, но ключ не поворачивал, боясь сбить себя с мысли. Так и стоял с ключом в замке, пока не пришло какое-то равновесие и я не со­гласился сам с собой.

Не лучше обстоит дело и теперь. Большую часть дня готовил­ся тут к предстоящим репетициям. Исчеркал поля всей пьесы. Стал вписывать туда что-то чернилами другого цвета, так что уже трудно было понять, какая из записей была нужна. Отрезал все это и заново отпечатал всю пьесу на ксероксе. Писал на полях приблизительно одно и то же, с невероятным упорством подбирая более точные слова. Делал это потому, что боялся забыть что-то. Меня стала преследовать мысль о неминуемом провале. Я понял, что провал «Мольера» будет тем страшнее, чем сильнее сохрани­лась здесь память об успехе «Женитьбы».

Потом, когда состоялась премьера, я выступал на каком-то ми­тинге перед началом. Выступая, рассказал, о чем мечтаю. Меч­таю, чтобы после окончания этого спектакля, сказал я, обращаясь к американцам, вы бы сказали мне: «Женитьба» был хороший спектакль, но «Мольер»!.. При этом я восторженно развел рука­ми, показывая, что под этим им следует подразумевать. Они очень откликаются на юмор и потому громко смеялись и аплодировали. Но этот мой юмор был тенью ужасных мучений первых дней.

Американская публика хорошо смотрит моего «Мольера», это вроде бы и радует, но и безразлично в то же время. *Если не смот­рят свои, то кажется, что и спектакля нет.*

*\*

*.*

УИЛЬЯМС

с

,

.

.

. '

«Многоуважаемый господин Уильяме!

В Москве много раз ставили Ваши пьесы. Но я никогда не делал

этого. Я боялся незнания чужого быта.

Когда в Америке идет русская пьеса, русскому ее смотреть всегда чуть-чуть смешно. Американец гораздо хуже знает Рос­сию, чем русский. Это естественно. То же самое, вероятно, быва­ет, когда мы ставим американскую пьесу. Самим нам спектакль может понравиться, но американец будет улыбаться. Этой ирони­ческой улыбки я всегда боялся. Но в конце концов я решил не приноравливаться к малознакомой мне жизни, а поставить Вашу пьесу так, как я ее понимаю. Взаимоотношения людей и их чув­ства в конечном счете везде одни и те же.

Мне очень нравится Ваша пьеса «Лето и дым». Теперь мы ее поставили. Во время репетиций актеры все время говорили: «Ка­кая прекрасная пьеса». Действительно, это пьеса тонкая и неж­ная.

Альму играет замечательная актриса. Ее зовут Ольга Яковле­ва. Уверен, что Вам ее игра понравилась бы.

Спектакли в наших театрах идут много лет. Если, конечно, они пользуются успехом. «Лето и дым» будет идти долго. Мы шлем Вам привет и нашу благодарность».

...Уильяме пишет пьесы так, будто ребенок рисует картинки или что-то вырезает из цветной бумаги. Вырезал кленовый лист из желтой бумаги и что-то еще — из фиолетовой. Только, в отли­чие от ребенка, Уильяме хорошо знает жизнь и понимает, что она беспощадна.

«Лето и дым» — история странных взаимоотношений двух людей. Он — гуляка. Она — старая дева.

Интересно следить, как одно психологическое звено сочетает­ся со следующим. Как одна психологическая капля переливается в другую. И это беспрерывное внутреннее движение наконец при­водит нас к чему-то определенному.

Американские критики так пишут о пьесе «Лето и дым»: тема этой пьесы — тело и душа.

Но меня волнует что-то другое.

Человек живет в маленькой скорлупе. Бедность. Жалкое поло­жение в обществе. Узкий круг смешных, нелепых знакомых. Убо­жество. Маленькие знания, узенький кругозор. И при этом — по­пытка держаться пристойно, даже возвышенно. Беспрерывное ощущение своей ущемленности. Невероятная ранимость. Коми­ческие ненужности. Отец — священник. Мать — лишившаяся рассудка старая «девочка». Компания только тех, кто чем-то обде­лен. Чувство обделенности и ужасная ранимость от этого чувства. Боязнь собственных естественных проявлений, отсутствие веры в себя. Влюбленность приобретает черты чисто литературного чув­ства. Невероятные мучения от невозможности преступить при­вычные пределы. Страх перед откровенностью любви. Преувели­ченная стыдливость.

Другой американский писатель как-то описал процесс раскре­пощения мальчика, который не осмеливался произносить вслух «запретные» слова. При слове «флейта-пикколо» он краснел, предполагая в этом слове нечто неприличное.

Чрезмерная замкнутость воспитания чревата ужасными взры­вами.

Общаясь с. Джоном, Альма каждый раз испытывает шок. Она теряется, впадает в панику. Как будто через нее пропускают элек­трический ток.

Поведение Джона и сама его личность сотрясают не только ее принципы, но всю ее физику.

Пишу о подготовке, об анализе, но все это не то, все это лишь предварительная работа. А само творчество вдруг вспыхивает в какой-то иной момент, пожалуй, во время импровизации, когда пробуешь на площадке тот или иной отрезок роли. Я выхожу иг­рать за актрису, исполняющую роль Альмы. Выхожу будто бы из машины, после быстрой езды. И будто бы у меня непомерно вы­сокие каблуки, на которых я не очень-то умею ходить. *Я* выхожу из машины, ошалевший от быстрой езды. Мне плохо. Глазами я ищу, где туалет. Я чувствую, что Альме уже не до свидания, не до любви.

Роюсь в сумочке, чтобы достать успокаивающее лекарство. У некоторых женщин в сумочке такой бедлам. Нужно все выло­жить и все засунуть обратно. Лекарство куда-то запропастилось. Какое, к черту, свидание!

Репетируя за Альму, я чувствую, что меня затащили в ловушку. Как будто привезли на остров, а последний пароход уже ушел. Я преувеличиваю специально, чтобы поймать ситуацию, почув­ствовать унижение, которое испытывает Альма... Очки у меня упали.

Актриса, которой я показываю рисунок роли, смотрит, наполо­вину восхищаясь, наполовину протестуя. Такой гротеск?! Будет ли она в таком гротеске трогательна?

Чаще всего у всех у нас получается что-то недосочиненное, ка­кой-то набросок. А нужно в каждое мгновение сочинить все, вплоть до кровеносных сосудов и нервных корешков.

Каждый момент должен дышать и не быть только слегка очер­ченным.

Если бы природа халтурила, то яблони не плодоносили бы, а птицы, имея крылья, не умели бы летать. А мы в искусстве начер­тим крыло, но оно не для полета.

Наша работа иногда похожа на скорый поезд, который не оста­навливается на маленьких станциях. Нужно быстро прочертить путь — допустим, Москва — Владивосток. А того, что по пути встречается какой-то небольшой городок, мы не замечаем. Или же все выглядит так, будто мы летим на самолете, да еще при боль­шой облачности, когда землю видишь лишь при взлете да при по­садке. В этом часто, разумеется, есть свой смысл. Часто, но не всегда.

Работая над пьесой Уильямса, нужно ехать на очень медлен­ном старом автомобиле, чтобы спокойно разглядывать эту рав­нинную американскую местность. Между прочим, сами амери­канцы наряду с невероятной экстравагантностью своего искусст­ва очень просто и по-земному смотрят на вещи. Они иногда до смешного реалистичны. Когда я ставил в Америке булгаковского «Мольера», меня спрашивали, зачем нечто простое и серьезное в спектакле запрятано в шутовское. Может быть, в этом был вино­ват я, но они не всегда за шутовством могли разглядеть серьез­ность. При этом они, может быть из вежливости, говорили, что виноват не я, а их привычка к тому, чтобы все было просто и ясно. Если шутовство, то шутовство, а если серьезное, то серьез­ное.

Уильямса мы воспринимаем как очень сложного писателя, а он в чем-то пишет по-детски, азбучно и наивно. И это теперь дает мне повод проводить спокойные и тихие репетиции. Наша бур­ность, ставшая общеизвестной, пока получила отставку.

Не умеем преодолевать «земное притяжение».

В пьесе Уильямса в середине одного из диалогов говорится, что подул сильный ветер и женщина схватилась за шляпку. Разу­меется, это сказано в ощущении какого-то перелома в разговоре. Не обязательно смыслового перелома, но эмоционального, ритми­ческого. Однако настоящего ветра на сцене нет. Записанный на пленку и воспроизводимый через динамик звук только подчерки­вает то, что на сцене не шевельнется ни одна складочка платья. Все дело в актерской гибкости. И внешней, и внутренней. Суметь в разгар сложнейшего диалога почувствовать вихрь ветра и тут же от этого измениться физически и психологически. Редкие ак­теры обладают таким изяществом и такой легкостью, что на них в подобные моменты приятно смотреть. Большинство будто прико­вано к полу цепями. Но ведь как прекрасно можно прогнуться, схватившись за шляпку. И не потерять при этом верный тон раз­говора, напротив, что-то к этому верному тону еще прибавить.

Хороший актер тот, у кого весомость сочетается с легкостью.

Недавно в дачном поселке, стоя у телефона-автомата, я услы­шал разговор молодой женщины. Это было почти дословным диа­логом Альмы и Джона из пьесы Уильямса. Молодая и, в общем, очень миловидная женщина говорила с кем-то, кто явно не соби­рался к ней приезжать. Она, попросту говоря, унижалась перед этим человеком, но изо всех сил прятала свое унижение и потому нервно-весело хохотала, игриво стыдила того, с кем разговарива­ла. Стекла в телефонной будке были выбиты, и голос женщины слышали все. Люди в очереди чуть презрительно улыбались. С их точки зрения, такой разговор был слишком обнаженным. И он действительно был обнаженным, хотя текст произносился пустя­ковый. Он был примерно таким: ^«...и вот я приезжаю сюда на этом проклятом ржавом, поломанном велосипеде, мерзну тут в те­лефонной очереди, а мне, видите ли, говорят, что он уже на пло­щадке!» (она говорила с человеком, называя его в третьем лице). Это был выговор, но произносился он со смехом, притом каким-то нервным, униженным, ибо на настоящий выговор у нее не было права, во всяком случае, она его за собой не чувствовала.

И опять что-то повторялось про ржавый велосипед, про холод и про то, что лучше бы он приехал на площадку ее дачного участ­ка, чем ходил по другой, заводской площадке.

Мужчина, видимо, спрашивал, чем она занимается, и она отве­чала, что перекапывает «энное количество своих дачных гекта­ров». Женщина кокетничала, но неумело — это была, по-видимому, женщина с комплексами. Оттого разговор казался комично-высокопарным.

У будки ее ждала девочка, видимо, сестра. Обе они уселись на тот самый ржавый велосипед и, слишком громко переговарива­ясь, уехали.

В ней, как и в Альме, было что-то несовременное. В других есть опыт или хотя бы какое-то предчувствие опыта, а в этой была лишь незащищенная манерность, способная вызвать или чувство нежности, или насмешку.

В нашем маленьком зале трудно где-нибудь пристроиться, что­бы при публике посмотреть то, что сделано. Приходится сидеть на стуле далеко от сцены, где-то сбоку, откуда трудно убежать, если вдруг становится невмоготу.

Я просидел, однако, весь долгий спектакль без желания сбе­жать.

За полчаса до начала мне пришлось разговаривать с одним не­любезным человеком, который всегда возмущает меня своей не­любезностью. Видя, что он такой раздраженный и мрачный, я все же спросил у него, что с ним. Он тихо ответил, что больна его жена, что больна она много лет и тает на глазах и у него больше не хватает нервов. Он сказал об этом спокойно и как-то совер­шенно отрешенно.

Вскоре начался спектакль по пьесе Уильямса. Идет разговор двух врачей, отца и сына. Они говорят о том, что у какой-то жен­щины коматозное состояние. В зале у нас, как правило, очень тихо. Публика смотрит внимательно, но иногда бывают моменты, когда при полной тишине наступает еще большая тишина. Это сразу замечают и актеры. Так, мне показалось, случилось и тогда, когда шел разговор этих врачей. Я вспомнил тут же того нелюбез­ного человека и подумал, что в зале сидит очень много людей, ко­торые еще незадолго до того, как пришли в театр, занимались своими близкими. Уильяме каждой фразой, каждым поворотом попадал им в самое сердце. Он говорил о душевных болезнях, о несчастьях, о трудностях человеческих взаимоотношений.

Когда репетируешь пьесу, устаешь от нее и чего-то уже не слы­шишь, не видишь в ней. А потом проходит время, и ты восприни­маешь ее как новую. Я поражался тому, как бесстрашно Уильяме говорит о жизни. Не только о ее трудностях, но еще и о том, отку­да люди набираются мужества, гордости и стойкости. Спектакль долгий, он заканчивается около одиннадцати, но я не видел ни одной спины, которая за время спектакля «осела».

Будучи за кулисами, я всегда, если не аплодируют, боюсь, не провалился ли спектакль. Но тут аплодисментов было очень мало, а я не беспокоился. Я видел, как публика слушает. Людям просто не приходила в голову мысль аплодировать, когда они видели смешную, но гордую Альму.

Поклонившись вместе с актерами после окончания спектакля, я быстро поехал домой. В театре было очень много знакомых, но что-то не позволило мне спуститься вниз в раздевалку, чтобы по­слушать, что они о нас думают.

Дома я еще долго не мог заснуть. В памяти возникало то одно знакомое лицо, то другое. Из тех, кого я видел перед началом. Бог ты мой, и этот был! И я воображал, что же этот человек теперь обо мне подумает.

Проклятая привычка волноваться, как будто я новичок, как будто сдаю экзамен. Примут меня куда-то или не примут. Но даже хорошо знающие меня люди не замечают этой моей слабости, они уверены, что я пренебрежительно отношусь к их мнению. И прекрасно!

...Итак, день кончился, потом наступило утро, и я снова пошел в театр на репетицию. Репетировалась уже другая пьеса.

После нового спектакля всегда, даже еще и на следующий день, чувствуешь себя разбитым.

У дверей репетиционной комнаты стояли две артистки. Они пересказывали друг другу то, что вчера слышали от своих друзей. Стараясь не слышать их, я пошел к своему режиссерскому столи­ку. Донеслось лишь то, что кто-то вчера ругал спектакль и при этом держался вызывающе. Мне даже послышалась чья-то фами­лия. Это был человек, который всегда ругает и всегда вызывающе держится.

Тем временем репетиция началась, но я вдруг понял, что меня оставляют силы. Трудно стало вдумываться в текст, в ушах, как это ни смешно, звучало только что услышанное про вчерашнего «наглеца».

Я пытался говорить что-то актерам, разбирать очередную сце­ну, но про себя все время вел диалог с этим человеком. Раздвоен­ность была столь изнурительна, что, не выдержав, я объявил пе­рерыв.

О каком человеке шла речь? — мимоходом спросил я у од­ной из актрис.

Тут оказалось, что я раньше плохо расслышал и человек, ру­гавший нас, вовсе не тот, о котором я думал. Да и вообще он не

ругал, а просто, когда его расспрашивали о спектакле, неопреде­ленно скривился.

Я побродил немного по коридорам, расстраиваясь из-за своей глупости и слабости, и снова пошел работать. Теперь, когда я по­чувствовал облегчение, мысли больше не двоились, я лучше объяснял что-то актерам, и мое хорошее настроение быстро им передалось.

Все в конце концов увлеклись работой и долго просидели в ре­петиционной комнате.

По окончании репетиции я не успел опомниться, как очутился возле дома, где работал тот, о котором говорили, будто он скри­вился.

Нет, я должен все-таки узнать, в чем дело. Этого человека я хорошо знал, часто виделся с ним по разным делам. Это хороший человек, и мне было бы жаль, если бы он скривился. Но оказа­лось, что он вовсе не критиковал нас. Я почувствовал себя почти счастливым.

Разумеется, он и не понял, ради чего я приехал.

Это театральный критик, которого я считаю талантливым, ког­да он с пониманием относится ко мне, и неталантливым, когда он относится ко мне плохо.

Но сейчас он меня понимал, и я любил его.

Единственным, что его смущало во вчерашнем спектакле, было то, что он будто бы не узнавал наш театр. Все стало совсем другим, для него неизвестным.

Тогда я напомнил ему, что в его последней статье о нас речь шла о том, что мы подошли к рубежу, когда требуются перемены. Он писал, что ждет от нас именно перемен. «Я так писал?» — спросил он меня, и мы посмеялись.

ШЕКСПИР И ЧУТЬ-ЧУТЬ О ТЕЛЕВИДЕНИИ

-

Проявления вспыльчивого сценического темперамента стали те­перь не более чем формой поведения актера на сцене. Появился ряд актеров, которым легче легкого вспыхнуть. Стоит подуть ве­терку.

И Гамлета так стараются играть. Шекспировская пьеса вдруг в четыре раза уменьшается, как будто ее прокручивают на другой скорости магнитофона. Гамлет становится похожим на Лаэрта.

Между тем Гамлет не Лаэрт. В «Гамлете» много говорят не только оттого, что в то время так писали, а оттого, что сложно и углубленно мыслят. Сюжет, скорее, в общем осмыслении жизни, нежели в чем-то конкретном. Вернее, каждый конкретный случай есть повод для общего сложного осмысления, а не просто часть сюжетного движения. А мы по привычке даже читаем эту пьесу быстро, заботясь о том, чтобы не потерять нить внешнего дей­ствия.

Когда наталкиваемся на сложный оборот или «лишнее» срав­нение, мы вычеркиваем его.

Этот разросшийся зеленый дуб с тысячью веточек ч листоч­ков мы обрубаем и обрезаем до «структурной ясности». Но до такой структурной ясности, какую можем себе вообразить без особого усилия.

Между тем структурную ясность можно извлечь и из шекспи­ровской пьесы, только она требует иного взгляда, иного прочув­ствования.

Взять хотя бы сцену с могильщиками. Мы останавливаемся на ней от «безвыходности» — написана такая сцена, никуда от нее не денешься, — а не по внутренней необходимости. Ибо ка­кой же это Гамлет, если он не занят страшными мыслями? Одна­ко почему именно в этот момент?

Я уверен, что любое «внешнее» течение действия будет вдруг бессмысленно остановлено этим самым разговором с могильщи­ками. И все с видимым уважением будут слушать этот диалог, а

сами будут ждать, когда восстановится действие. Но дело в том, что и до этой сцены действие не должно быть внешним.

«Гамлет», в общем, очень неторопливая и негромкая вещь. Она вся нацелена на ощущение внутренней правды. Если Гамлет и вспылит, то тут же извинится за это.

Ибо он не из числа вспыльчивых. Его мозг поражен ощуще­нием всеобщей катастрофы, падения элементарных понятий о добре, зле, человеческом достоинстве и т.д. и т.п.

Король говорит о Гамлете, что тот высиживает что-то опас­ное. Именно — высиживает.

Гамлет хочет убить Клавдия, когда тот молится, но останавли­вает себя. Разберем, говорит он. Это чрезвычайно характерно — разберем! Тут ничего не совершается скоропалительно. Беспре­рывное осмысление всего, что случается. Анализ. Анатомия.

...Сцена с матерью тоже не неврастенична, тут дело не во внешнем темпераменте. Гамлет говорит, что поставит перед ма­терью зеркало, где она увидит себя насквозь.

Эта пьеса — как бы разложенная во времени совесть. Все не вздыблено, не замоторено. При внутреннем огне— спокойно и рассудительно. Шекспира кто-то, кажется Вольтер, назвал дика­рем. Но этот «дикий» человек прежде всего был очень умным.

Процеживание тяжелых событий сквозь сито совести, сквозь сито общего взгляда на мир.

У Лаэрта совсем иная реакция на смерть отца, чем у Гамлета. «Увижу в церкви — глотку перерву» — это говорит Лаэрт. Гам­лет, даже охваченный бешеной ненавистью, не смог бы такое ни сказать, ни подумать. Лаэрт к тому же соглашается подменить шпаги да еще смазал их ядом. Вот какая между ними разница.

Гамлет, может быть, впервые потерял самообладание только у могилы Офелии. До этого его отличает величайшая сдержан­ность.

Гамлет: «...страшная жара и духота для моей комплекции».

«Он дышит тяжело от полноты», — говорит о нем королева. Гамлет вовсе не герой. Даже внешне это не тот тип.

Поединок с Лаэртом — с самого начала дуэль. Каждый созна­ет, что это именно дуэль. Последняя сцена их боя — страшна. Неразбериха, одышка, наваждение. А дальше — тишина.

В «Гамлете» (я разбираю эту пьесу «впрок») стараюсь понять самые простые, конкретные вещи. Играть нужно именно это кон­кретное, не опережая последующего, чтобы избежать готового «гамлетизма».

Подробности простого сюжета этой пьесы, как ни странно, менее известны, чем многие общие мысли.

Люди говорят *о таком* и *так,* что если создать прозрачность, при которой все это будет хотя бы понятно, то это уже трактовка.

Но обычно точный смысл так зарастает сорной травой теат­ральной фантазии, что в конце концов самое простое и самое до­рогое заслоняется.

В первой сцене король разговаривает с Гамлетом нежно, за­глядывает в глаза по-отцовски. Он уверяет, что Гамлет будет лю­бим при дворе так же, как при жизни его отца.

Нужно играть не короля, а отчима, кровно заинтересованного в том, чтобы сын ему поверил, чтобы перестал хмуриться и успо­коился.

Пускай Гамлет даже сидит перед королем, а тот опустился на корточки, чтобы заглянуть ему в глаза и сказать что-то такое ин­тимное, что вызовет доверие. Все нехорошее, что было, — было. А теперь все можно забыть и начать заново — с любви и мира, с праздника.

Гамлет: «Играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано». Нужно вывесить такой лозунг за кулисами. И пускай висит всегда, а не только тогда, когда идут репетиции Шекспира.

...Появление Призрака не возвышенно, не надземно. Как ли­шить это место смешноватой старомодности? Давно у Питера Брука было интересно сделано появление отца Гамлета. Запом­нился его облик — Дон Кихот какой-то.

А сам диалог с сыном совершенно не запомнился.

Может быть, умерший отец ищет сына. Каждый раз является в одно и то же время, ищет его и не находит. Издали старается понять, кто эти молодые люди. Вглядывается в них, но Гамлета

среди них нет. Время ограничено, сейчас пропоет петух. Беспо­мощно мечется — где же сын?

И наконец увидел его! Теперь важно успеть все сказать, чтобы никто не помешал.

Это придаст Призраку живой внутренний посыл и поможет превозмочь привычную статичность этой роли.

Встреча Гамлета с актерами — это встреча не с грубой боге­мой, не с дураками (так почему-то иногда в театрах делают), а с несчастными, бездомными художниками. Булгаков так описывает бродячую труппу Мольера. Это люди, знающие почем фунт лиха.

Только, вероятно, оттого, что у нас мало актеров, способных сыграть это, решаешь сделать эту сцену пародийной.

Франциско, Бернардо, Марцелл и Горацио ночью ожидают появления Призрака. Они пытаются заговорить с Призраком и даже хотят поймать его.

Я должен снимать это на телевидении. Стараюсь вообразить, как показать этого Призрака. Какой он сам будет и как будут его ловить.

Может быть, лучше всего снимать сверху, будто Призрак все время поднимается куда-то над головами тех, кто пытается его задержать, а люди своими пиками стараются достать или даже ударить того, кого мы не видим. Это выйдет красиво, если смот­реть сверху и наблюдать, как несколько человек, суетясь на не­большой площадке и глядя вверх, размахивают пиками, будто хо­тят сбить какую-то птицу.

Но затем я пробую разобрать эту сцену поконкретнее, и ста­новится понятно, что форма от точного разбора видоизменяется.

«Франциско на своем посту. Часы бьют двенадцать. К нему подходит Бернардо» — так у Шекспира в ремарке. «Кто здесь?» — спрашивает Бернардо. «Нет, сам ты кто, сначала отве­чай», — говорит Франциско.

Бернардо подходит к Франциско. Не появляется вдали, не выскакивает из-за угла, а именно подходит. Они хорошо знакомы, но почему-то не сразу друг друга узнают. Или очень темно, или у них опущены забрала.

Но Франциско знает, что его сменит Бернардо, а Бернардо в свою очередь знает, что прийти должен Франциско. Очевидно, страх перед Призраком настолько велик, что они не доверяют друг другу. Каждый может подумать, что перед ним Призрак. Не­известно ведь, в каком обличье тот предстанет этой ночью.

Бернардо увидел стоящего в темноте Франциско. Медленно и недоверчиво идет к нему, держа наготове пику. Франциско стоит неподвижно и тоже выставил пику, видя, как кто-то приближает­ся к нему. Конечно, это Бернардо, но чем черт не шутит. Бернар­до приблизился осторожно и остановился, молчит. Молчит и Франциско.

«Кто здесь?» — спрашивает Бернардо. Спрашивает тихо — его товарищ в двух шагах от него, а кругом мертвая тишина. Но товарищ отвечает уклончиво. Тогда произносится нечто вроде па­роля. И тоже негромко, так, чтобы это мог услышать человек, стоящий близко.

Наконец наступает облегчение. Франциско поднимает забрало и прислоняется к стене. Бернардо треплет его по щеке, потому что тот стоял на часах один, устал и изнервничался. И Франциско на самом деле говорит, что озяб и что на сердце у него тоска. Вот конкретное содержание этой маленькой сцены.

Ну а то, что они затем будут гоняться за Призраком, как за большой птицей, тоже возможно, но лишь на одно мгновение.

Пробую на роль Гамлета актера — полного, с добродушным круглым лицом. Впоследствии, когда спектакль будет готов, ста­нут писать, что мы решили пооригинальничать. Так теперь пи­шут и говорят про Марка Захарова, который дал роль чеховского Иванова артисту Леонову. Я не смотрел спектакль, но очень по­нимаю такой замысел, просто там, возможно, что-то не получи­лось. Дело не в том, что Леонов не должен был играть Иванова, а в том, что он с чем-то, видимо, не до конца справился.

Разумеется, наш добродушный и полный Саша Калягин не Гамлет, если смотреть рисунки к современным изданиям Шекс­пира. Гамлет там — молодой человек с жесткими глазами и резко очерченными скулами. Воин, смельчак, герой. Если так, то, ко­нечно, Калягин не Гамлет.

Но разве это так?

Я пересмотрел фотографии и рисунки почти всех Гамлетов, которые когда-либо фотографировались или давали себя рисо­вать. Есть и с квадратными подбородками, и с жесткими глазами, есть лица женственные, есть красавцы и уроды. Бритые, и с уса­ми, и с бородой. И даже в очках. В костюмах самых разных эпох и в современном костюме. Можно не сомневаться — каждый из них думал, что выражает Шекспира. Но что же в нем надо выра­зить? Во всяком случае, то, что Гамлет, как я уже говорил, не Ла­эрт. Гамлет— это совсем не активно действующий, цельный,

уверенный и определенный человек. Гамлет — это человек в мо­мент крайнего потрясения, вдруг увидевший изнанку мира, разу­верившийся в том, что существует правда, на целый период жиз­ни потерявший устойчивость. Это человек, пытающийся осмыс­лить мир, пошатнувшийся в его сознании.

Он, скорее, таков, какими бывают люди книжные. Для кото­рых мысль существует не сама по себе, в чистом виде, а в окру­жении многих, ей сопутствующих. Ибо он кое-что знает о мире вообще, а не только в частности.

И разве некоторая полнота и добродушие в лице противоречат сущности таких людей? Сущность их выражается с предельной силой особенно тогда, когда добродушное лицо искривлено бо­лью.

Проба на телевидении. Гамлет, Горацио, Бернардо. До пробы все отрепетировано в комнате. Если бы это было в театре, вышли бы на сцену и, я ручаюсь, почти ничего не изменили бы из того, что придумали в комнате. Но тут все поломалось моментально.

Говорят о взаимопроникновении разных искусств. Но, зани­маясь многими из них, убеждаешься, скорее, в их отталкивании. Пришли в пустой павильон. Темно, стоят мрачные камеры. По­ставил несколько стульев так, как это было на репетиции. При­мерно выстроил кадр. Жду актеров. Пришли, сели, стали играть. Я смотрел и думал: как ужасно. На сцене — лицо относительно далеко и что-то актерам прощаешь. А тут вдруг, вблизи, — такие нешекспировские лица! И сидят, будто бы на заседании месткома. Пытаются играть так, как условились, но тут все это отчего-то оборачивается враньем. Унес стулья, оглядываюсь по сторонам.

Нужно, чтобы к Гамлету подошли его друзья и что-то тихо со­общили. Возможно, это должно быть вот там, в том углу, совсем в темноте. Светлый кусок стены рядом с ними. Люди только слегка заметны. А тихий шепот можно потом отдельно записать.

Когда Гамлет услышал о призраке, то быстро ушел куда-то. Они смотрят в ту сторону, ждут. Оттуда слышно: сейчас я успоко­юсь. Через мгновение вышел и снова к ним присоединился.

Монолог «Быть или не быть» обычно воспринимается в том смысле, что Гамлет спрашивает себя, что ему делать — смирить­ся или сражаться?

*Быть* в этом случае отождествляется со сражением, с сопро­тивлением, а *не быть* — со смирением, с уходом от борьбы.

Между тем, когда Гамлет спрашивает себя, что ему делать,

это вовсе не момент сомнения и уж тем более *быть* не значит оказать сопротивление, а *не быть* — уйти в кусты. Совсем на­оборот.

Откуда взялась мысль, что он спрашивает себя, быть ему или не быть. Там даже и вопросительного знака нет. Там сказано так: «Быть иль не быть, вот в чем вопрос».

Гамлет говорит в данном случае не о себе. Он говорит о жиз­ни вообще. О том, что в ней один из главных вопросов — быть или не быть. Этот вопрос существует как бы объективно, вне за­висимости от кого бы то ни было. Быть— значит примириться, устроиться, жить. Не быть — значит вступить в поединок и, ско­рее всего, умереть в неравном бою со злом.

Это для Гамлета единственный выход в злом мире — сра­жаться, «оказать сопротивление», а затем забыться, уснуть и ви­деть сны. Но человек не знает, что за сны там, за пределами жиз­ни, и эти неизвестные сны пугают его, страшат, и из страха перед этой неизвестностью человек, подумав, обычно выбирает смире­ние. Гамлет говорит, что он понял механизм трусости.

Он без жалости для себя формулирует его законы, чтобы не было никакой возможности думать и чувствовать так же, как чув­ствуют те, кто трусливы.

Тут он замечает Офелию.

Король и Полоний подослали ее к Гамлету, чтобы, подслушав их разговор, понять, что творится с Гамлетом. Часто думают по­чему-то, что Гамлет об этом догадывается. И оттого, мол, Офелия в его глазах — добровольная участница этой гадости. На этом ос­новании Гамлет и говорит с ней грубо.

А его прямой вопрос: «Где твой отец?» — как бы окончатель­но выдает то, что он знает о подслушивании. «Надо запирать за ним покрепче, чтобы он разыгрывал дурака только с домашни­ми». Разве эта фраза не доказательство того, что Гамлет все по­нял?

Долгое время я тоже верил, что это так. Но теперь я думаю, что это вовсе не так.

А если предположить, что он и не думает ни о каком подслу­шивании? Зачем подчинять всю эту сцену внешнему обстоятель­ству, которое в конце концов мы сами досочиняем?

Разве не хватает тут других, более существенных обстоя­тельств и без подслушивания?

Он встречается с Офелией, которую любит. Это фактически его единственная с ней сцена.

Он вовсе и не сердится, и не грубит, и не иронизирует. Про-

сто он хочет сказать Офелии что-то очень существенное из того, что за последнее время понял. Что-то самое-самое существенное. То, что мир лжив, страшен и жить в таком мире не нужно. И по­тому— «ступай в монастырь». Иначе придется «плодить греш­ников» и т.д. и т.п.

Он говорит ей, что и он, в общем-то, ужасен и что не знает, зачем и его мать родила. Верить нельзя никому, любовь — поня­тие относительное, поэтому нельзя даже считать, что подарки, которые он ей дарил, он действительно дарил *ей.*

В этом разговоре — его больная, растревоженная душа, его мрачная философия, его тоска. Он хочет передать Офелии свой плач, свою болезнь, спасти ее от ошибок, убедить, чтобы она не цеплялась за эту жизнь.

Он любит Офелию больше, чем «сорок тысяч братьев», и по­тому говорит с ней о самом тайном — о своем теперешнем отно­шении к жизни. А их в это время подслушивают.

«Ах, так вы порядочная девушка?» — спрашивает Гамлет. Но это вовсе не издевка, не насмешка и не сомнение в ее порядочно­сти. Это попытка передать ей свое тяжелое размышление о том, что порядочность вообще несовместима с красотой. Потому что красота обязательно стащит порядочность в омут. Раньше такая мысль считалась только предположением, говорит Гамлет, а те­перь она доказана.

И он далее говорит не только о ней, а обо всех женщинах, и в частности о своей матери, что наслышался об их «живописи». Он не хочет, чтобы и Офелия стала такой, и потому — «ступай в мо­настырь!»

Это плач во спасение Офелии.

Когда же он спрашивает, где ее отец, и говорит, что следует запирать за ним покрепче, то и это говорится не потому, что он знает о подслушивании. Он просто не хочет, чтобы отец Офелии выглядел дураком, ибо он ее отец, а ведет себя так глупо. Так уж лучше пускай сидит дома.

Читая какой-то чуть иной вариант перевода того же Б.Пастер­нака, вижу, что некоторых слов, казавшихся мне спорными, там вовсе нет. А есть другие, которые говорят как бы даже об ином. Вот так история! Не могут же все наши замыслы быть такими зыбкими и зависеть только от некоторых слов. И вот я уже не так уверен в своем толковании. Иной вариант перевода, иная книга, в которой этот перевод напечатан, иное расположение текста на странице — и уже читается совсем иначе.

Может быть, так и нужно — не задалбливать что-то раз и на­всегда, а свободно варьировать, держа крепко только основу.

А основа тут — мироощущение Гамлета. И если это миро­ощущение стало твоим, то пускай каждое звено сюжета свободно нанизывается на этот стержень, именно свободно, а не «впритир­ку».

Прочитал в старом журнале про артистку Мамаеву, что она играла Офелию умницей, поэтическим созданием. А Крэг когда-то утверждал, что Офелия — дурочка. Значит, можно и так и так?

Офелия — дочь придворного, и вдруг на нее обратил внима­ние королевский сын. Кстати, когда он успел?

Звоню шекспироведу Аниксту. Говорю, что Лаэрт и Полоний выказывают беспокойство относительно ухаживания Гамлета за Офелией и Офелия не отрицает этого ухаживания. Но когда же он успел, спраид1ваю я. А как же похороны отца и замужество матери? Он убит этим? Или нет? И притом успевает ухаживать за Офелией?

Но, может быть, — говорит Александр Абрамович, — он  
ухаживал еще в прежние приезды.

В прошлом году, во время каникул? Но чего родители сей­  
час-то так обеспокоились?

Нет, так не стоит разбираться, — отвечает Аникст. — Воп­  
росы, которые был способен задать шекспировской пьесе уважае­  
мый нами Константин Сергеевич, все же неправомочны. У Шекс­  
пира биография героев начинается с начала пьесы. Иначе следо­  
вало бы спросить: отчего король Лир за такую долгую жизнь не  
понял своих дочерей?

Я говорю «спасибо» и кладу трубку. Мне, собственно, надо было услышать лишь в принципе какой-то ответ. Чтобы понять, не пропустил ли я что-нибудь, читая «Гамлета». Значит, я не про­пустил.

Офелия говорит, что Гамлет за ней ухаживает. Это, вероятно, относится к настоящему времени. Именно к тому времени, когда состоялись похороны отца и свадьба матери. Это, вероятно, так. А теперь можно вдумываться в это с какой угодно стороны. У са­мого Аникста нет по этому поводу готового ответа, так пускай же никто не сочиняет, что такой готовый ответ вообще существует.

Телевидение придумали гениальные люди. Я не способен по­нять, как получается, что на тебя наставляют трубку и твое изоб­ражение может теперь увидеть всякий за сотни километров. Ге-

ниальными должны были быть не только люди, придумавшие та­кие трубки, но и многие до них, те, кто изобрел все-все, на чем, в конце концов, телевидение держится. Но еще не нашлось, по-моему, гения, который научил бы людей, как телевидением пользоваться. В художественном, так сказать, смысле. То есть как делать хотя бы хорошие телеспектакли. Представьте, что без пят­надцати три вы заканчиваете репетицию в театре. Она была труд­ная, может быть, даже изнуряющая. В состоянии чуть ли не по­мешательства бросаетесь в автомобиль и через полчаса останав­ливаетесь на окраине города, возле огромного здания. Вбегаете в павильон, где, конечно, «конь не валялся». Это ведь только вы, ну, может быть, еще один-два человека заинтересованы в том, чтобы сегодня съемка прошла продуктивно.

Итак, в три часа пятнадцать минут еще «не валялся конь», ибо все ждали режиссера и его распоряжений. Я расспросил об актерах. Ни один еще не приехал. У каждого, прежде всего, своя репетиция в театре, и заканчивается она около трех часов, но не у каждого есть машина. Актеры приедут к четырем. Для женщин нужен час на грим. Только в пять часов все будут в павильоне. Съемка, как правило, оканчивается в шесть, потому что у многих актеров вечерние спектакли. Таким образом, на работу останется всего один час. Между тем сегодня необходимо снять сложную сцену Джульетгы, Кормилицы и леди Капулетти. Сцена до сих пор не отрепетирована, а только более или менее обдумана. В те­атре на подобную сцену ушло бы по крайней мере репетиций де­сять. Сегодня — час, завтра — час и т.д. Но когда работаешь на телевидении, такой возможности, как правило, не бывает. Актеры собраны из разных театров, соединить их всех можно только по­здно вечером, а сцен в «Ромео и Джульетте» уйма. Успеваешь только приблизительно о чем-либо договориться. Все решает один час съемки. Приходишь, оглядываешься, видишь декора­цию, свет, костюмы, и теперь быстро соображай, что следует де­лать. Уверяю вас, что 99 процентов режиссеров теряются и в кон­це концов делают вовсе не то, что нужно. Не то, что им бы хоте­лось, а то, что невольно получится. Но об этом они догадываются только впоследствии. Нужно обладать сверхъестественной сооб­разительностью, чтобы в конце концов понять, что к чему, чтобы суметь выстроить кадр, объяснить все актерам и добиться от них нужного результата.

Представьте себе, что вбегает леди Капулетти и кричит, чтобы Кормилица поскорее позвала Джульетту. Выходит Джульетта. Мать сообщает ей о предполагаемом браке с Парисом, а Корми-

лица произносит огромный монолог, который никто не может прервать. Суть этого монолога заключается вот в чем: Кормилица любит Джульетту и знает ее с рождения. И теперь она рассказы­вает, как девочка, еще будучи ребенком, была уже готова к заму­жеству. Этот монолог сам по себе чрезвычайно забавен, но он ог­ромен, а мать и девочка ожидают. Не могу сказать, что сцена эта очень сложная. И все-таки она сложная. Когда ставили «Ромео и Джульетту» в театре, пришлось немало поломать голову. Нужно, чтобы характер Кормилицы не затмил все на свете. В сцене еще множество проблем. Как, например, должна появиться Джульегта? Это ее первый выход. Что делает мать, когда Кормилица болтает? Слушают ли они ее, спокойно посмеиваясь, или нервно переби­вают? Бал ведь уже начался, и Парис ждет. Вначале мне казалось, что следует все подчинять прямому действию. Слуга торопит всех идти поскорей к гостям, а Кормилица разболталась. Мать у нас вбегала стремительно, стремительно отдавала приказания Кормилице, а та в свою очередь спешила звать Джульетту. Девоч­ка выскакивала на нетерпеливый зов и останавливалась с невы­сказанным вопросом. Матери хотелось как можно скорей ей все объяснить, а Кормилица мешала, и тогда мать перебивала ее. Так мы репетировали вначале. Постепенно это прямое действие нам наскучило. Оно никому в этой сцене не давало возможности по-настоящему раскрыться. Ни матери, ни Джульетте, ни Кормили­це. Все играли только то, что за стеной уже начался бал. Тогда мы сказали себе: к чему такая спешка? Разумно ли .матери впопы­хах излагать дочке важное известие о сватовстве? Ну и что, что бал начался? Ведь это их бал, и они без суеты и без спешки дой­дут туда, когда им самим заблагорассудится. Нужно и одеться, и приготовиться как следует. Куда уж так торопиться. Имеет смысл спокойно выслушать Кормилицу, которая как раз и рассуждает о чем-то таком, что сейчас может быть полезно. Это все происхо­дит мирно и спокойно, семейно. К тому же, повторяю, это пер­вый выход Джульетты на сцену. Она не должна выскочить Только оттого, что ее зовут. Может быть, неторопливо откуда-то высуну­лась и по-детски нараспев спросила: «Что, матушка, угодно вам?» Я начал так репетировать, и стала вырисовываться нешаб­лонная сцена. Ставя Шекспира, вовсе не обязательно так уж все­гда торопиться. Торопишься иногда лишь оттого, что боишься длиннот. Но как только справился со смыслом и все разрабо­тал — сцена становится ясной. Когда появляется внутренняя це­лесообразность, ничто уже не кажется лишним.

И вот я после многих лет перерыва пришел на телевидение,

чтобы снимать «Ромео и Джульетту». Я стал уже забывать те ре­шения, которые нас занимали в прошедшие годы, и начал, разу­меется, с динамики. На телевидении хуже нет разъезжающегося диалога, который плохо отрепетирован да еще снят по кусоч­кам — потом во время трудного электронного монтажа длинноты не убраны, и все получается аморфным. Вот поэтому я и начал с того, что решил снять сжато и экономно. Мать вбежала, позвала, хотела сообщить, Кормилица ей мешает, мать еле дождалась, ког­да та закончит, и т.д. и т.п. Все это тоже не так просто, потому что надо еще сообразить, как эту стремительность перенести в кадр. Оформление слишком условно, настоящих интерьеров нет, пространство ограниченно и пр. Попытались снять — ничего не получилось. Отпустили актеров и вместе с оператором стали раз­мышлять. Что же делать дальше? Всё придумали и поехали до­мой. По дороге я вспомнил, что когда-то в этой сцене отвергал стремительность. Из телефона-автомата позвонил оператору, ска­зал, что все будет по-другому. Весь вечер я сидел и что-то рисо­вал, чтобы не ошибиться. Приехали на студию, два часа готови­ли, а затем сняли снова динамично. По-другому не получилось, В театре же все взвешивали бы до тех пор, пока не убедились в единственности решения. А тут разве это возможно? В кино хотя бы пишется предварительный режиссерский сценарий, а здесь, на телевидении, необходима, кажется, только невероятная внут­ренняя оперативность. Когда же она есть — еще неизвестно, вы­ручит ли она тебя в каком-то другом, более высоком смысле.

Читали ли вы «Кориолана»? Вы, пожалуй, ответите так: «Чи­тал, но давно». Я тоже так отвечал и был уверен, что знаю всего Шекспира, только одну пьесу помню лучше, другую — хуже. Но «Кориолана» я раньше, стыдно сказать, не читал, ибо забыть «Кориолана» немыслимо.

Начинаешь — и сразу на тебя обрушивается *лавина.* С первых же строк осознаешь, что дело будет нешуточное, что перед тобой развернется картина величественная.

Жизнь в описании Шекспира всегда такая емкая и сложная, что становится даже страшно и непонятно, какие же Шекспир придумает этой жизни «оковы», чтобы в конце концов высказать что-то ему необходимое и ясное.

Прочитав первые две-три страницы, трудно уже оторваться от этого стремительного и бурного потока, и только хочется быстрее ощутить, куда же этот поток в конце концов устремится.

В шекспировском жизненом мощном потоке — будто бы нет

никаких сдерживающих шлюзов. О всех событиях, происходя­щих в пьесе, говорится с такой невероятной грубой откровеннос­тью, что буквально захватывает дух.

Вначале Шекспир рассказывает о войне, о воинах и о воена­чальниках. Об их женах, о матерях, о горожанах. О трусости, ге­роизме, равнодушии, заинтересованности. Кажется, что он охва­тывает все-все, что только может писатель охватить. Хотя это не сотни страниц обширного романа, а, в общем, считанные стра­нички драматического произведения. То есть достаточно ограни­ченное количество диалогов без всякого авторского дополнитель­ного разъяснения.

Надо иметь могучий талант и кипящее сердце, чтобы, в об­щем-то, столь немногословно суметь обрисовать всю войну, соот­ношение всех сил и дать исчерпывающую характеристику мно­жеству лиц.

Шекспир пишет так, что вначале не знаешь, кому доверять, а кого подозревать, за кем следовать, кого из внимания выпустить. *Лавина.* Тут же, однако, начинаешь предчувствовать, что внутри этой лавины незаметно, но уверенно прописывается главное.

Что Шекспир хочет сказать о своем Кае Марции? Что он смел? Так это сразу понятно. Во что, однако, обернется его сме­лость? Может быть, это будущий деспот? Шекспир объяснять не спешит. Он — рисует. И эта объемность рисунка втягивает вас, как огромная воронка, образовавшаяся в океане. Кай Марции столь беспощаден в своих речах, что теряешься — кто он? Его речь против плебеев безжалостна. Начинаешь думать, что Шекс­пир в конце концов разоблачит этого грубого человека. Как! Ос­тавить в героях того, что так отзывается о народе?

Капля по капле постигаешь сложность философского содер­жания. Капля по капле эта сложность предстает перед тобой раз­ложенной, расчлененной до абсолютной ясности.

Несмотря на неутихающий темперамент при описании всех и каждого.

Читая Шекспира, не устаешь удивляться невероятному соеди­нению необузданной, мощной объемности и абсолютной яснос­ти.

Что это за ясность?

Может быть, вы уже где-то читали про что-то подобное? Быть может, это расхожие мысли, только гениально драматически из­ложенные? Нет. Никто, пожалуй, с такой смелостью и открытос­тью эти мысли не высказывал. Даже изложенные пунктирно, они бы вызвали ужас или восторг. Даже если бы это была простая,

логически выстроенная цепь ««слей „ тольш, то и^^пора-

*5ЙЙ^~^ —« ВЫК->»1=^=^Щ^^^ '*

'

*.* ники. Мелкие и ничтожнеиШИиен3на;»С™^ 'В конце концов эти

35г$г:Э5ж355

ГоИУсл°1Г„^„Гн°„-с™еГ„ГпПностИ прихват,

«;к^ жгг^^^^^^Н^.

маешь, что же такое пиС^Ьч^°ве7Способный образно мыс-

Ез?^~33й355 2т%=^Нг==«?=

все раскрыто. Стоиг, кажется, т '^ Но увы! \_\_ вид-

нГН„,Гн=; НсГье^1ГГ:ЧГть,ваеТСЯУ И об ЭТ0М

:.=-.,т™. «»-==г'™;Ь —=':

Гг--™=-=•-«'-'»-«»»•

^Е=^=5^»==-

ужас охватывает. Эту театральную массовку начинаешь ненави­деть так же, как Кай Марций ненавидит плебеев. Эти театраль­ные люди еще менее заинтересованы в победном исходе боя, чем воины Кая Марция.

А как сделать, чтобы Кай Марций проскочил в ворота города и вдруг остался бы там один на один с врагами, потому что воро­та захлопнулись? А потом ворота неожиданно должны раство­риться и выбросить его назад, окровавленного и смертельно ра­ненного. Шекспир знай себе пишет: наступили, отступили, уби­ли... Видимо, он знал секрет, как это на сцене делать.

Иногда в пьесе говорит один горожанин, а чаще сказано: все. Можно себе представить, как эти все на театре закричат: «Долой Кая Марция!» Что это будет за вампука.

У Шекспира — лавина. Но как быть с этой лавиной в театре? Через что эту лавину передать? И как за этой лавиной, если даже ее возможно передать, — как за этой лавиной не потерять фило­софской стройности?

Подобно тому как теряющийся в небе небоскреб или кажу­щийся бесконечным мост имеет первоначальный чертеж, так и лавина Шекспира имеет свой план. Небоскреб или мост просто обвалятся, если вся их конструкция не будет продумана. И Шекс­пир всех задавит, если не будет строгости плана.

Раньше казалось, что Шекспир громоздок. «Кориолан», в час-

I тности, очень длинная пьеса— многолюдная и многословная. Но

когда следишь за планом, становится очевидным, как одно звено

безотказно следует за другим и как необходимо каждое из них.

! Как все соразмерно.

Иногда с трудом понимаешь, как огромные события уклады­ваются Шекспиром в короткие сцены. Всего столько, сколько нужно. В театре своей игрой мы заставляем Шекспира «разбу­хать». На самом же деле часто достаточно одного только намека. Почти всегда *целое* здесь изображается через тонкую *часть.*

Ставя Шекспира, не следует, вероятно, поддаваться соблазну быть необузданным, страстным. Если это в вас есть, хотя бы в ка­кой-то степени, то оно и выразится.

Важно другое — степень целесообразности любой сценичес­кой краски.

Если хотите, необходим даже аскетизм в использовании кра­сок, чтобы не замутить чистую воду.

Шекспир требует прозрачной психологии, несмотря на весь свой темперамент.

Однако чем в таком случае Шекспир отличается от других —

от Шиллера, например? Ведь и про того можно было бы все то же сказать? Можно.

Только Шекспир при этом... я ищу слова, чтобы не сказать что-то чересчур банальное. Шекспир *народен.* У него земной взгляд. Он видит все так, как оно есть. Его высокая и стройная философия опрощена житейски «низким» взглядом. Его удиви­тельный интеллект выражается в простой интонации. Высота его мышления лишена высокопарности. Он чуток, точен, строен, от­кровенен, груб и прост. И абсолютно естествен. Самое трудное в Шекспире — найти естественное и простое выражение страсти и интеллекта. И еще— лаконизм. Даже если речь идет об огром­ном многостраничном монологе.

Не увеличивать монолог собственным старанием и псевдо­фантазией, не пыхтеть, не пыжиться, не греметь, не шуметь. Де­лать только то, что нужно.

...Как просто о чем-либо рассуждать и как легко давать сове­ты. Интересно, поставлю ли я когда-нибудь «Гамлета»?

ЧЕТЫРЕ МЕСЯЦА В ЯПОНИИ

. •

•

• -

Первые два месяца

Прямо из аэропорта, не заглядывая в гостиницу, мы долго ездили по городу— мимо императорского дворца и т.д. и т.п. А затем меня привезли к актерам, в их репетиционное помещение. Оно расположено не в здании театра (это слишком дорого стоит), а на окраине. Это большой старый зал, похожий на пустой склад. (Кстати сказать, мне этот пустой склад нравился больше, чем то роскошное помещение, где шли спектакли.)

Актеры высыпали на улицу, чтобы преподнести мне хлеб с со­лью. Где-то они видели, как это делается, и решили встретить меня точно так же. Все было похоже на детскую игру. Они пока­зались мне хрупкими и застенчивыми, как дети. Я уселся за один из столов, торжественно покрытый белой скатертью. Надо мной был протянут большой плакат. Там были иероглифы, но два слова были по-русски: «Анатолий Васильевич». Выстроились все жен­щины и пропели мне песню: «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат...» (у них шел спектакль «А зори здесь тихие...»), а потом стали в ряд мужчины и запели песню ночлежников из «На дне» — «Солнце всходит и заходит». Пьеса у них несколько лет назад тоже шла. Лица у поющих серьезные, пели с азартом, а по­том все долго сидели и глядели на меня, улыбаясь. И я что-то им говорил, хотя буквально падал со стула от усталости. Все-таки де­сять часов в самолете и еще долгая прогулка по городу. Но я даже пытался их смешить, и все громко и охотно смеялись. Хотя япон­цы довольно скупы и строги в своих реакциях. В этой первой встрече было дружелюбие и ожидание чего-то хорошего. Была надежда. Я думал, как сделать, чтобы все это потом не улетучи­лось, не разлетелось. Я вообще-то умею все это сохранять. Со своими я чуть ли не пятнадцать лет такое сохранял, и только по­том нас стало немного качать.

Вокруг меня на стенах висели афиши нашего будущего спек­такля. На фоне очень крупно снятого прекрасного лица исполни­тельницы Раневской (ее зовут Комаки-сан) — мой портрет. Я раз-

махиваю руками, как и полагается режиссеру. По-моему, всех ре­жиссеров мира фотографируют в одних и тех же позах. Или наши позы одни и те же, Я эту афишу привез, в подтверждение сказан­ного здесь. И можно проверить, что и женское лицо - прекрас­ное, и жесты мои — вполне режиссерские.

Жить я должен не в гостинице, а тут же, дверь в дверь с репе­тиционным залом. Улочка в два метра шириной. Напротив — ма­ленькое кафе, в три столика. Я живу на третьем этаже, хотя все три этажа выглядят как один. На дверях везде наши афиши, о ко­торых я уже говорил. Люди останавливаются и смотрят. А иногда меня узнают. Могу сказать, что это приятно. Перед уходом домой распаковали макет Левенталя, и актеры бросились его разгляды­вать, охая и ахая. Макет действительно красивый, я с гордостью его еще многим показывал.

А вечером переводчик Миядзава-сан (приставка «сан» звучит уважительно) повел меня по малюсеньким улочкам. В крохотных барах умещается по четыре-пять человек, не больше. Мы пили вкусное подогретое японское вино (его всегда пьют горячим), сидя на полу, на плоских подушечках. Для первого дня всего это­го было слишком много.

Улицы показались похожими на муравейник, только блестя­щий, сверкающий, если такой можно себе представить. Живу я в каком-то игрушечном квартале. Ко всему тут надо привыкнуть. Не так открывается окно, не так зажигается газовая плита и т.д. Ванна размером с бельевую корзину. Нужно залезть туда и усе­сться, притянув колени к подбородку. Впоследствии мне это чрез­вычайно нравилось, но в первые дни я никак не мог там располо­житься. Мешали мои неяпонские габариты. Холодильник набит продуктами — это жена переводчика беспокоится о моем быте. У нее есть второй ключ от моей комнаты, и, когда меня нет дома, она незаметно что-то закладывает в мой холодильник. Я всегда нахожу там что-нибудь новенькое. Оба они, и Миядзава, и Мичи-ко. — прелестные люди, сверхтактичные, немногословные, знаю­щие и милые, притом точные, деловые.

Вначале, решив продемонстрировать мне, где я буду жить, со мной пришли в эту квартиру человек восемь. Повернуться было нельзя. Миядзава показал на двух малюсеньких актрис и объяс­нил, что им поручено исполнять роль моих горничных. Убирать, ходить за покупками и т.д. Одна из этих женщин тут же протяну­ла мне записочку, в которой по-русски был вопрос: нужно ли мне сейчас что-либо? Когда наконец все ушли, я упал на диковинную подушку, набитую, по-моему, зерном. Впоследствии я узнал, что

это что-то вроде гречневой крупы, чтобы голове было не так жар­ко. Рядом с кроватью лежало аккуратно сложенное кимоно. Завт­ра, может быть, решусь его надеть.

Проснулся я от яркого солнца. Совсем тепло, хотя только шес­тое февраля. На улице люди ходят без пальто. По моей узенькой улочке едет грузовичок. И кто-то что-то из этого грузовичка кри­чит нараспев в микрофон.

*Я* решил, что произошло какое-то событие. Потом выяснил, что это предлагали покупать туалетную бумагу.

На моем письменном столе приготовлен магнитофон и кассе­ты с записями, чтобы я в свободные часы не скучал. На одной из кассет — Рихтер. Кстати, он тут сейчас гастролирует, и я потом пойду на его концерт.

На улицах люди быстро снуют туда-сюда. Ходят маленькими упругими шажками, устремляясь вперед. В центре так много лю­дей, что идешь все время в толпе. В дверях почти каждого мага­зинчика — динамик. И из каждого — громкая музыка или голоса. От этого на больших улицах страшный шум. На углу, под стек­лянным колпаком на возвышении, сидит женщина и играет на электрооргане. В перерывах что-то быстро говорит. Скорее всего, это реклама. Но чего именно, я так и не понял.

\*

На первую репетицию пришли все занятые и незанятые. Усе­лись в шесть рядов, словно школьники в классе, и, открыв рты, слушали четыре часа. Зал не отапливается, и, хотя на улице теп­ло, тут не больше десяти градусов. Возле меня горячий электро­прибор. А отойдешь подальше— прохладно. Квартиры тоже не отапливаются. Все легкое, прозрачное, тоненькое, а для обогрева­ния — электроприбор.

Я стал рассказывать и показывать актерам, как всегда это де­лаю, не обращая внимания на то, что они не знают языка. Точно так я показывал бы нашему Волкову или Перепелкиной. Осталь­ное — дело переводчика. Я всегда уверен, что, если говоришь и показываешь то, что надо, общий язык с актерами найти нетруд­но. Профессия есть профессия. И со своими можно запутаться, если объясняешь и показываешь неправильно. Японцы, кстати, молниеносно все схватывают. Все понимают по интонации и по жесту. Мой метод для них новость (они привыкли долго сидеть за столом). Но я начал с места в карьер, и у меня при этом не было впечатления, что это наша первая встреча. Лопахин и Дуняша очень быстро освоили сцену, когда они ждут приезда Раневской.

Лопахин — хороший актер, мужественный, гибкий. Даже после Высоцкого он не вызывал у меня раздражения. Дуняша — краси­вая, тоненькая, веселая, а когда говорит, краснеет. Она, Варя и Аня — легонькие, как пушинки. Показывая, прикасаюсь к ним, и кажется, что прикасаюсь к чему-то невесомому.

Под их фотографиями, привезенными мне еще в Москву, по­мню, я прочитал, что вес каждой из этих женщин сорок— сорок три килограмма. Мы тогда все очень смеялись, а вот сейчас я их вижу возле себя и работаю с ними. Все женщины выглядят очень молодыми, хотя артистке, исполняющей роль Дуняши, кажется, тридцать пять лет.

Раневскую иг-рает одна из японских «звезд». Она кажется со­всем девочкой. Высокая, застенчивая девочка. Она замечательно пластична. Тот момент, когда в нашем спектакле Раневская вы­скакивает навстречу Лопахину и не узнает его, актриса сделала прекрасно — выскочила и, улыбаясь, застыла. А потом медленно, боязливо стала поворачивать голову в сторону своей бывшей дет­ской. Увидела детский стульчик и т.д.

К концу репетиции я все-таки страшно устал и ушел домой, попросив их без меня выучить песню «Что нам до шумного све­та». На Таганке было придумано, на мой взгляд, удачное начало спектакля, когда все пели эту песню. Мне захотелось и тут с это­го начать. Я продиктовал текст и дал послушать мелодию. На сле­дующий день на стене висели ноты, написанные на большом лис­те бумаги. А исполнитель роли Яши разучивал мелодию на гита­ре. До этого он никогда не держал в руках гитары. Но впослед­ствии он прекрасно играл, не хуже нашего московского актера в Театре на Таганке.

Гуляя по улицам, я снова подумал, что все похоже на муравей­ник, только если представить себе муравейник цветным, сверка­ющим, светящимся изнутри. И каждого муравья вообразить цвет­ным. И у каждого большой-большой улыбающийся рот.

В героях «Вишневого сада» есть что-то инфантильное. Они не приспособлены к жизни. Оттого их всех и уносит ветер. Инфан­тильное, легкое, ажурное соседствует тут с резко трагическим. Какая это пьеса, боже, какая пьеса! Я перечитывал вечером сце­ны, которые должен завтра репетировать, и мне хочется, чтобы это завтра наступило скорее. Мне кажется, что в свое время на Таганке было удачное сценическое решение, и вот сейчас, спустя несколько лет, снова читая пьесу, я в этом решении не разочаро­вываюсь. А ведь время многое ставит на свои места. Оно, это решение, заключалось в том, может быть, что мы как-то ушли от привычного лирического быта и открыли дорогу странному тра­гизму, который в этой пьесе заложен. Чистый, прозрачный, какой-то даже наивный трагизм. Детская разноголосица в минуту грозя­щей опасности.

\*

Странно, но я не помню, что в старом мхатовском спектакле (где играли еще Книппер, Качалов и Добронравов) было щемя­щее чувство от возвращения Раневской в свою детскую. Помню, как все там сидели, как пили кофе, болтали, как дремал Пищик, а вот переживаний по поводу возвращения Раневской в свое дет­ство не помню. Но, может быть, я слишком давно смотрел.

Однажды я приехал в Харьков, где родился. Приехал после сорока лет жизни в Москве. У меня были постоянные воспомина­ния об улице, где я когда-то жил, и о дворе, и о крутой горке, с которой я съезжал вниз на санках. Мне даже все это во сне часто снилось — двор, сад, крутая горка, окно. Но теперь я шел по этой улице и ничего не узнавал. И ничего не чувствовал. Было даже досадно. И вдруг как будто что-то ударило меня в грудь. И я нео­жиданно для самого себя громко зарыдал. Это я вдруг узнал и двор, и горку, и свое окно. Я так трясся, что подошла чужая жен­щина и стала меня успокаивать. Я еле справился с собой.

Описать сегодняшний день трудно. Его надо бы прожить. Вначале четырехчасовая тяжелая репетиция. Я зачем-то обя­зательно хотел сделать чуть не половину первого акта. Это на второй-то репетиции, с людьми, которые еще по-настоящему не понимают, что к чему. Но у меня всегда такое глупое желание по­скорее увидеть целое. .Хотя я ехал сюда с одной только мыс­лью— тщательно отделывать частности. Но сегодня вот сделал целых пол-акта.

Затем, уже достаточно вымотанный, поехал с Комаки-сан в то фотоателье, в котором она снимается для рекламы. Оно тоже на­ходится в огромном сверкающем универмаге. Проходя, я видел плакаты, на которых Комаки Курихара рекламировала всякие вещи. Ее все знают по кино и телевидению и, видимо, очень лю­бят. Все время подходят с просьбой дать автограф. Пока я смот­рел, как она позирует перед фотоаппаратом, мне рассказали, что в театрах актерам ничего не платят. Они работают даром, а деньги зарабатывают в других местах. Замечательная актриса тоже зара­батывает деньги не в театре. Мне все это странно, конечно.

Актрису между тем одели в белое длинное платье. И сказали, что будут ее снимать еще для одной афиши «Вишневого сада». Ту, первую, выпустил театр. А эту хочет сделать универмаг. Я удивился, что платье для Раневской уже готово. Но оказалось, что его подобрали в одном из отделов магазина — примерно та­кое, в каком они видели Аллу Демидову на фотографиях. Подо­брали также и замечательную белую шляпу. Сколько поз при­шлось принять актрисе за эти несколько часов... Фотовспышки следовали одна за другой безостановочно. И она. казалось, ни разу не повторила одно и то же движение. Это был тяжелый труд, и можно было только удивляться, как Комаки-сан, улыбаясь, вы­держивает этот ужас. Через несколько дней нам на выбор принес­ли три коробки слайдов. Я не знал, что выбрать, так как один слайд казался лучше другого.

Сделав по крайней мере двести снимков, фотограф вместе с множеством своих ретивых помощников наконец успокоился, и нас отпустили. Мы поехали в японский ресторан, где ели сырую рыбу, тонко нарезанное сырое мясо и всяческие водоросли. Мель­кали десятки людей, которые приходили поклониться своей лю­бимице. Приносили и приносили всякие яства, подарки, бутылки. А между тем завтра опять репетиция, и акгриса еще поедет до­мой учить текст. Последние два месяца она ежедневно два раза в день играла английскую пьесу, а теперь репетирует «Вишневый сад». В ресторане она все время куда-то убегала, снова прибегала, знакомила с нами кого-то, а затем, сев за руль, отвезла нас по до­мам. Я тут же схватил «Вишневый сад», чтобы завтра не попасть впросак.

Ночью мне тревожно. Плохо сплю и все думаю, что не так ра­ботаю и что все не то делаю. А утром такое ослепительное солн­це и так играет Рихтер (я включил магнитофон), что снова все становится радужным.

И все же самым неприятным остается для меня то, что у меня мало работает голова, то есть я не формулирую точно задачи ак­терам. Все какая-то импровизация, идущая от существующего во мне общего чувства. А тут, в Японии, добавляется еще то, что от незнания языка не слышишь интонаций и по ним не можешь оп­ределить степень фальши. Это похоже вот на что: дирижер всех здорово сумел рассадить по местам, а музыки не слышит.

Тут-то и нужна невероятная скрупулезность, чтобы по одному мельчайшему движению смычка как бы услышать, верно ли зву­чит музыка. И я ухожу от своей привычки «общего чувствова-

ния» и волей-неволей слежу за миллиметровыми конкретностя-ми. Вскоре, правда, я привыкну и начну слышать и понимать сами интонации.

\*

Один из существенных моментов в режиссерской работе — видя происходящее перед тобой на сцене, в любую долю секунды остановить то, что показалось тебе неверным, и тотчас попра­вить. Но как только ты пропускаешь эту секунду, думая: а, ниче­го, пройдет, дело не в этом, — тут же пропускаешь и следующую ошибку, ибо глаз и ухо настроились уже не так, как нужно.

Несмотря на то что я, кажется, единственный неяпонец на всех прилегающих к моему дому улицах, я ни разу не видел на себе любопытных глаз. Или же я похож на японца, или японцы абсолютно не любопытны к иностранцам.

Я хожу по таким улицам, что приходится прижиматься к сте­не дома, когда мимо проходит машина. Притом мелькают еще ве­лосипедисты, умудряющиеся перед самым носом идущей маши­ны на полной скорости завернуть за угол. На велосипеде едет женщина, а спереди и сзади нее, в специальных корзиночках — по ребеночку. Грудные дети как-то удобно привязаны к маминой спине. Спокойно там сидят и крутят головой. Видна только чер­ненькая головочка и косо разрезанные глазки. Дети с красными, пухлыми щечками, черными до блеска челочками и узенькими яркими глазами.

...Иногда мою замечательную Комаки-сан бывает жалко. Ей приходится всем улыбаться, ходить с кем-то обедать и т.д. По­смотришь на нее, когда она не видит твоего взгляда, и замечаешь, что она устала. Но вида никогда не подает, улыбается и ходит подпрыгивающей походкой. Она до удивления скромная и чис­тая, и я даже не понимаю, как она совмещает эти качества с бы­том и ролью «звезды». Сегодня ради нее пришел на нашу репети­цию ректор одного из частных университетов. Потом ждал ее после окончания, и она покорно пошла с ним обедать. Текст роли между тем она уже знает назубок. Она известна, любима. Но она же ото всего и зависит. От своего универмага, от приглашений продюсеров, от того, что все время надо держать контакт со все­ми, но и оставаться при этом самой собой, себя сохранять. У ме­ня к ней такое чувство, как у Лопахина к Раневской: все время хочется ее от кого-то защитить.

Миядзава говорит, что кто-то назвал Токио равниной двух­этажных домиков. А еще европейцы говорят, что эти домики го­дятся скорее для кроликов, чем для людей. Похоже, что это дей­ствительно так. Только в них очень чисто. И непонятно, каким образом в крохотном дворике уместилась машина.

Итак, я сижу в японской малюсенькой квартире, одет в до­машнее кимоно и смотрю по телевизору японскую рекламу.

Я говорил уже, что в театре актеры денег не получают. Для де­нег работают кто где может. Если удается — на дубляже в кино или на телевидении. Кто-то работает официантом. А театр — это для души. Некоторые «звезды» (их немного) зарабатывают боль­шие суммы, допустим, в кино, и тогда они отдают какую-то часть своих денег (немалую) в общую кассу театра. Из таких денег вы­дается зарплата другим актерам (только на гастролях). Если «звезды» не желают этого делать, то покидают театр и богатеют в одиночку. Но таких людей за длительное время было очень мало.

\*

Вчера, к сожалению, посмотрел один плохой спектакль. Инс­ценировка известного японцам социального романа. И в зале, и на сцене была стерильная чистота. Бесшумно поднимается зана­вес, чистейше записан лай собаки. Но инсценировка плохая, и ак­теры говорят, а не играют. Было очень скучно. Жена переводчика спала. Потом мы вышли на яркую, праздничную улицу и говори­ли о том, что искусство должно быть интереснее жизни. Иначе зачем оно? Какое должно быть искусство в этом электронном мире? Американцы придумали себе джаз и мюзикл. А у японцев есть старинный театр Но. Я еще этого театра не видел. Каким тут должен быть современный театр? Может, точно такой же, как и везде, то есть живой. Но это, как и всюду, сделать трудно. Тем более что таких традиций в японском театре почти нет. С нами, конечно, не сравнить. Или с Англией, где был Шекспир. Или с Францией, где был Мольер. А у японцев в области современных драматических театров как будто что-то сравнительно недавно началось.

В «Вишневом саде» много такого, что кажется понятным только русским. Вот, например, начало второго акта, когда болта­ют Яша, Епиходов, Дуняша и Шарлотта. Это же просто какой-то «сюрреализм». Своим что-то намекнешь, и пошло дело! А тут как?

Или поведение Гаева в конце первого акта. Для «нормально­го» реализма нужен Станиславский с его фигурой и аристокра­тизмом. Но теперь в театре все это как-то по-иному пробуешь трактовать. Такого нелепого барина сейчас почти никто не сыгра­ет. Ни у нас, ни тем более в Японии. Начинаешь сгущать психо­логическую остроту общей ситуации. Усиливаешь общую напря­женность момента, боясь, что в противном случае сцена провис­нет. Стараешься держать все на таком сгущенном психологичес­ком тоне, чтобы любой Гаев выглядел убедительно. Все это и у себя объяснить достаточно трудно, еще труднее это *выстроить.* А тут и подавно. И все же я рассказываю и показываю, до тех пор пока не убеждаюсь, что добился своего.

В Театре на Таганке Раневская была совсем иной, чем во МХАТе. А Лопахина играл Высоцкий, тоже ведь совсем не так, как играли его раньше. Но вот через что найти в Японии новое звучание Гаева?.. «Сестра не отвыкла еще сорить деньгами...» и т.д. Мучительное вдумывание в суть происходящего. Паника от невозможности в него проникнуть. Масса средств выйти из поло­жения, а значит, в сущности, ни одного... Тетка-графиня богата, но Раневскую не любит... В каждом движении сестры чувствуется порочность... Гаев в панике. К тому же Аня случайно услышала его разговор. «Боже! Спаси меня!» Он начинает заниматься само­бичеванием— так глупо говорил сегодня перед шкафом!.. На тут же бросается в очередной прожект. Это похоже на диковинную картину — корабль тонет, а кто-то стоит на корме и кричит: «Ка­кое солнце, какой воздух! Какое море!» Так сходят с ума. Все это невероятный драматический гротеск.

Мы пьем не дистиллированную воду, а относительно грязную, из-под крана. Так же и для живого театрального искусства не подходит холодная и чистая «электронная» сцена, этот современ­ный холодный зал. Сюда нужно напустить «микробов» и создать свой неореализм, что ли, или неомодернизм, не знаю. Вероятно, все это уже есть тут, только я еще не видел.

Вокруг все эти новейшие транзисторы, но, может быть, искус­ство должно быть абсолютно старым? Играть вот в таком сарае, где мы репетируем, в полутьме... И чтобы зрители неудобно сиде­ли на полу, как они сидят в своих домах или чайных павильо­нах...

Пресс-конференция с газетчиками. Предупредили, что могут быть глупые или каверзные вопросы. Но ничего этого не было.

Газетчиков пришло много, человек тридцать. Подробно расспра­шивали о том, как мне работается без знания языка. И о том, вос­примет,ли японский зритель наш «Вишневый сад». Ведь он же иной, чем во МХАТе. Я чувствовал себя скверно под щелканье десятков фотоаппаратов. Устал от непривычной обстановки, но потом прошелся еще все по тому же универмагу (пресс-конфе­ренция происходила там же). Из-за каждого уголка тебе навстре­чу выходит улыбающийся продавец и говорит: «Добро пожало­вать!» Я старался не встречаться с ними глазами, иначе что-то придется покупать, а я еще не разобрался, что к чему. Мои новые театральные друзья ждали меня внизу с машиной, чтобы отвезти домой, а я этого не знал и ходил часа два. Однако они сделали вид, что занимались своими делами, и не признались, что ждали меня.

На пресс-конференции спрашивали, между прочим, почему я считаю «Вишневый сад» трагедией — ведь по Чехову это коме­дия. Потом, уже в машине, я спросил японца, видевшего наш спектакль на Таганке, что там волновало именно его. Он сказал, что волновала беспомощность героев перед бедой. Вот оттого это и трагедия, хотя написана она со специальными «сдвигами» в сторону нелепого, даже глупого. Содом и Гоморра, а в центре — несчастная Раневская. Особенно, на мой взгляд, это должно воз­действовать, когда Раневская такая молодая и ломкая, какой ее иг­рала Демидова. Такой ее, вероятно, сыграет и эта замечательная Комаки Курихара.

Раньше здесь, как и у нас, Раневскую играли артистки вовсе не молодые. А у нее семнадцатилетняя дочь, значит, ей около со­рока, не больше. Это прекрасная мысль — вернуть Раневской ее собственный возраст. Щемящая трогательность этой женщины появляется и от правильно угаданного возраста.

Хотел купить себе плащ, но все плащи маленькие— японцы небольшого роста и худенькие. Продавец посмотрел на меня и шутя сказал, что мне надо бегать. А я ему показал, что у меня больное сердце.

В «Вишневом саде», может быть, самое трудное — второй акт. Гуляют, разговаривают, часто даже как бы теряя нить разго­вора. Гуляют, болтают, а время идет. То самое беспощадное вре­мя, которое в конце концов все решит. И чем больше отстранен­ных, отвлеченных реплик, тем больше сгущается мрак. Тем бли­же беда. Вначале дурацкие разговоры слуг. Словно клоуны разго­варивают. Рыжий, белый и еще какой-то. Белиберда, сапоги

всмятку. Яша курит дешевые сигары, Шарлотта рассказывает свою нелепую биографию, а Епиходов угрожает, что застрелится. Потом и господа говорят будто бог знает о чем. Неожиданно глав­ным монологом разражается Петя. А кто-то смеется над ним, не принимая его всерьез. Между тем садится солнце, и с неба слы­шится странный, тревожный звук. Может быть, птица, а может быть, вовсе и не с неба, а, наоборот, из-под земли: в шахте сорва­лась бадья. Никто не знает. И тут окончательно всех пугает пья­ный прохожий. Все это похоже на возмездие за потерянные мину­ты, в которые следовало бы что-то решить.

...Птицы за моим окном, выкрики которых я слышу каждое утро, оказались попугайчиками. Они сидят в клетках на многих балконах.

\*

Был разговор с видным японским режиссером. Рассказывал мне историю современного японского театра. В двадцатых го­дах— конструктивизм, авангард и прочее. Затем долголетнее ув­лечение Станиславским. Наконец, Брехт и новый авангард. Те­перь делаются попытки соединить старинный японский театр Но с чисто современными формами.

А я, пока он рассказывал, думал, что способен принять все что угодно, если это не будет механической частицей любого из течений. Если человек не просто следует чьему-то пути, а сам личность и сам вкладывается в свое творчество без остатка, то это и есть то, что нужно. Искусство — штучная вещь, особенно в эпоху, когда столько всего вокруг сходит с конвейера. Публика должна приходить в театр, чтобы увидеть что-то равное (ну, я, ко­нечно, немножко преувеличиваю) восходу или заходу солнца. Но ведь это придумал творец.

На Таганке нас упрекали в том, что мы высмеяли Петю Тро­фимова. Но мы и не думали высмеивать. Просто многие считают, что то, о чем он говорит, следует говорить буквально, ибо это мысли о будущем. Однако Петя вовсе не резонер. Это было бы попросту скучно и глупо.

Он простодушен, нелеп. Над ним смеется не только Лопахин, но и Раневская. Он и «облезлый барин», и мальчишка. Жизнь его изрядно потрепала — он и горячится, и устал очень. Борода у него не растет, меры ни в чем он не знает, говорит, что выше любви, а поссорившись с Раневской, сваливается с лестницы. Вот он какой.

Качалов в свое время, вероятно, замечательно играл Петю, но облик высокого и красивого мужчины у меня все равно как-то не вяжется с Петей. Вот если бы совсем молоденький Москвин — это было бы, по-моему, другое дело. С его способностью вводить в роль легкий гротеск и быть одновременно трогательно-смеш­ным и трагичным. На фотографиях, где он снят молодым, в смешном пенсне, — разве это не Петя?

По телевидению передают кровавые детективы, все время прерывая их веселой рекламой. За десять секунд успеваешь уз­нать про порошок для уничтожения насекомых, про щипчики для очистки клубники от зеленых хвостиков и о новом соусе для спа­гетти. А потом снова автоматная очередь, и, весь изрешеченный пулями, в машине умирает человек.

Японский режиссер, с которым у меня была встреча (он на­помнил мне Каарела Ирда), одновременно со мной выпускает «Вишневый сад» в расположенном по соседству театре.

Он говорит, что будет делать его, держа в руках секундомер, так как Чехова сегодня нельзя играть меланхолично. Я говорю ему, что постараюсь тоже достать секундомер и сделать свой спектакль на две минуты лучше.

Недалеко от моего дома большой цветочный магазин. Цветы выставлены на тротуар — пять метров вправо, пять метров влево. Большие, маленькие и малюсенькие горшочки. Все очень краси­во. В центре этой пестроты, на металлической подставке — чуче­ло большого яркого попугая. Но когда я подошел вплотную, то увидел, что попугай настоящий. «Здравствуй, милый!»— сказал я попугаю. Он недоверчиво наклонил голову и долго с подозрени­ем смотрел на меня очень маленьким и очень кругленьким гла­зом.

Эти худенькие, небольшого роста люди — трогательны. Я в гостях у Комаки-сан. Тоненькая, как девочка, без туфель, но в ог­ромном темно-вишневом пушистом берете. Голосок нежный-не­жный, почти шепот. Ее мама, перед тем как что-то поставить на низенький столик, опускается на колени и кланяется нам. Япон­ский чай, японское вино и в стеклянной тарелке крупный и мяг­кий чернослив.

Подав нам это угощение, мама уходит и садится где-то позади нас. Глядит на нас с улыбкой и изредка вставляет слово. Я сделал

движение, чтобы встать, все тут же вскочили, уложили мне чер­нослив в изящную коробочку и стали провожать. Среди них чув­ствуешь себя чересчур большим, неуклюжим и все время боишь­ся на что-то наступить.

, Я выясняю, где, кроме театра, актеры работают. Исполнитель­ница Вари — хозяйка небольшого ночного кафе. Она работает там с одиннадцати вечера до двух ночи. С двух до восьми утра, по ее словам, она отдыхает и учит текст, а в одиннадцать — наша репетиция. Исполнитель Гаева зарабатывает деньги где-то в детс­ком театре. Они играют свои спектакли в школах— там платят. Исполнительница Дуняши что-то делает дома, что-то изготовля­ет, я не понял что. А девушка, играющая в «Вишневом саде» Аню, обещала о своей работе сказать мне только тогда, когда я буду уезжать.

Прихожу на репетицию, и у меня возникает к ним особое от­ношение. Мне хочется быть с ними осторожным, мягким. Это на­стоящие энтузиасты. Это *студийцы.* Они приходят сюда, чтобы заниматься искусством только из любви к нему. Мы уже забыли, что такое бывает.

...Хозяин одного из многочисленных кафе на нашей малень­кой улочке — фокусник. Я зашел в это кафе и увидел, как он учит нашу Шарлотту фокусам.

После репетиции ухожу гулять по городу. Возвращаюсь часа через три, заглядываю в театр, а там актеры без меня все еще ре­петируют.

Женщины прикрывают ладошкой рот, когда смеются. Это от­того, что раньше смеяться во весь рот в Японии считалось непри­личным — для женщин. Мужчинам это разрешалось.

Я объясняю, что когда в доме бывает несчастье, то люди бегут из дома. Им трудно оставаться в этих стенах. Раневская убежала в Париж, а теперь Аня привезла ее попрощаться с садом. Ее при­везли и как бы говорят: радуйся, радуйся, это твой дом, твое дет­ство! А ей так больно, ччо хочется кричать, но она делает вид, что радуется. А вокруг, как это всегда бывает, масса посторонних, которым нет дела до ее печали. У всех свои заботы, все суетятся, и от этого становится совсем тошно. Два-три печальных человека на веселой карусели.

Вначале, точно так же как и в нашем московском спектакле, все действующие лица выходят на бугор и поют: «Что нам до шумного света, что нам друзья, что враги...» Впрочем, я уже гово­рил об этом. Но меня волнует то, что я слышу эту песню тут, в Японии. От волнения опускаю голову и делаю вид, что пишу за­мечания.

...Сегодня, после репетиции, попросили сразу не уходить и преподнесли мне сверток и письмо. В письме было написано вот что: «Сегодня 14 февраля — день любви! В этот день можно при­знаться в любви *от* стороны женщины. Обычно к влюбленному женщина дарит шоколад в знак любви. И так, мы все актрисы, подарим Вам маленький шоколад. *Комаки Курихара.* Остальные актрисы на японском языке».

Я решил не открывать коробку до Москвы.

Фирс говорит: «недотепа». А как это звучит по-японски? И может ли зазвучать? Вместо «вразброд» Фирс говорит «вразд­робь». Как это переведено? У Вари есть слово «благолепие». По­том так ее дразнит Петя. И в предыдущих переводах не находили подходящего японского слова. А в финале Раневская кричит саду: «Прощай!» Но в японском языке нет слова «прощай», а есть толь­ко «до свидания». Мы долго советуемся, как найти хорошую за­мену каждому слову. А гаевское «кого?» Это ведь не простой воп­рос. Это его поговорка, вопрос невпопад. Наконец, слово «хам», которое Гаев пускает в спину Лопахину. Этого слова тоже нет в японском языке.

Сегодня, пройдя второй акт, я спросил актеров, в чем, по их мнению, разница между первым и вторым актом. В конце концов мы решили, что первый в основном связан только с приездом Ра­невской и ее встречей с домом. А во втором требуется немедлен­ный ее ответ на вопрос, что делать с имением. И оттого, что она так или иначе уходит от этого ответа, на наших глазах сгущаются тучи, сгущаются за эти двадцать минут. Она призывает на себя эти тучи, эту грозу. Воздух становится иным. Сама природа как бы предупреждает об опасности. И наконец, этот звук, донося­щийся с неба.

Прав Петя — отсюда надо немедленно бежать. Тут проказа. Нужно работать, как это делает Ирина или как хотел это сделать Тузенбах в «Трех сестрах». Но, к сожалению, это не принесло счастья Ирине. Точно так ж»г не найдет счастья и Раневская. То, что должно произойти, вот-вот произойдет.

Когда все правильно выстраивается, выход прохожего подобен жуткому символу. Перед ним кучка слабых, незащищенных лю­дей, время которых ушло.

Сегодняшний мой обед был на пятидесятом этаже. Я сидел возле огромного окна и видел весь город. Сначала светило солн­це, но была такая дымка (японцы говорят— так всегда в начале весны), что можно было смотреть прямо на солнце. Мы сидели так долго, что солнце успело зайти и город внизу по-вечернему засверкал. Зажглась реклама. Ели мы сырую красную рыбу. И са­ми варили водоросли. В центре стола— углубление, и в нем — маленькая газовая плитка. На нее ставят чугунок и, когда вода в нем закипит, бросают туда водоросли и тут же их вынимают. Уже готово. То же и с сырым мясом. На секунду опускаешь его в ки­пяток, и все.

Это удовольствие мы позволили себе после прогона первых двух актов. Актеры так осмысленно играли, что я был взволно­ван. Постепенно начинаю даже чувствовать их интонации. По ин­тонации уже понимаю, где актер соврал, а где нет.

Чувствуют люди, в общем, одинаково, а говорят на разных языках. Странно это все-таки. *Я* вижу, как в метро едет мать с двумя девочками. Не понимая слов, я все понимаю— и почему девочки шалят, и в чем состоит их шалость, и как ведет себя в это время мать. Я даже знаю, о чем она им говорит вот в эту минуту, но говорит почему-то по-японски...

Когда за стенкой моей здешней квартиры разговаривают меж­ду собой соседи, я слышу гул голосов, и мне он понятен. Там идет жизнь семьи. Пришел с работы мужчина. И я слышу, как он говорит с женой. Мне кажется, я знаю, о чем он говорит. Быт и нравы, наверное, совсем другие, а чувства, по-моему, везде оди­наковые. В метро стоит парочка. Господи, я скажу даже, сколько дней они вместе. Ну, может, на пару дней ошибусь...

Если все будет хорошо, театр получит за свои спектакли мно­го денег. Я спрашиваю: куда они пойдут? Миядзава-сан долго молчит, думает. (Он вообще, перед тем как что-то ответить, все­гда очень сосредоточенно молчит. Даже во время бурной репети­ции. Но это меня вовсе не сердит, так как выглядит симпатично.) Так вот, подумав о том, куда уйдут деньги, он вдруг улыбается и

делает неопределенно-загадочный жест рукой: куда, мол, надо,  
туда и пойдут. Во всяком случае, не актерам. I

Они зарабатывают кое-что только на гастролях. Деньги за спектакли в Токио заплатят лишь главной актрисе, так ^сак ее пригласили из другого театра. Сколько? Миядзава говорит, что этот вопрос пока не обсуждался. У Курихары свой администра­тор. Он организовывает обычно все ее дела и в театре, и в кино, везде. Пока что он вести разговор о деньгах отказывается, зная, что актриса пошла сюда не ради денег, а ради интереса. Я позна­комился с этим администратором. На первый взгляд это мрачно­ватый и грубоватый человек. Но, разговорившись, я увидел, что он вовсе не такой. Знает все, что происходит в искусстве, любит искусство и свою подопечную. Смешно, что у такой хрупкой, скромной и милой женщины свой администратор. Иногда он дер­жит ее пальто, ее сумку, как пожилой муж держит вещи моло­денькой жены. Или как отец держит вещи девочки, пока та куда-нибудь убежала. Вообще к ней тут относятся как к ангелу. Я вижу эти ласковые взгляды, обращенные на нее. На репетициях она смущается, а когда у нее что-то не выходит, садится на корточки, спиной к стенке, и шепчет, что ненавидит себя.

Условный театр — понятие чрезвычайно сложное, так как им пользуются люди самых различных художественных направле­ний, а главное, разной степени таланта. Когда пользуется талант­ливый человек, то это хорошо, а когда неталантливый, деревян­ный — то это плохо. Но такое случается не только с условностью. Я это пишу потому, что чувствую: в «Вишневом саде» необходи­мы какие-то условные средства. Эту пьесу не сделаешь просто путем натуральности. Она ведь и написана вовсе как-то «ненату­рально». Это совсем не традиционный реализм. Тут реплика с репликой так соединяются, так сочетаются разные события, раз­ные пласты жизни, что получается не просто реальная, бытовая картина, а гротескная, иногда фарсовая, иногда предельно трагич­ная. Вдруг— почти мистика. А рядом— пародия. И все это сплавлено во что-то одно, в понятное всем нам настроение, когда в житейской суете приходится прощаться с чем-то очень доро­гим.

Каждый день я бесстрашно, с картой в руках иду гулять по го­роду. Спускаюсь в метро или сажусь в электричку и еду бог знает куда. Возвращаюсь домой, руководствуясь, скорее, не картой, а интуицией.

В \кармане у меня несколько записок на японском языке, на всякий случай. «Как пройти в метро?», «Где продают вещи боль­шого размера?» и т.д. Я прихожу в свою тихую квартиру, снимаю обувь и надеваю кимоно. Звонок в дверь. Соседка передает мне огромный сверток бананов. Мы долго кланяемся друг другу, по-японски.

На репетициях мы понимаем друг друга все больше и больше. Сегодня я оказался вообще без переводчика, так как Миядзава-сан не смог прийти. Помогала маленькая девочка, которая плохо знает язык и к тому же страшно смущалась. И все же я наладил общение, и актеры понимали меня. Часто все хохотали от удо­вольствия, что мы понимаем друг друга без перевода.

Когда репетиция кончилась, женщины, занятые в спектакле, пригласили меня с ними пообедать. Это было прекрасно— я в окружении пяти японок. Представьте себе, мы болтали без умол­ку.

Изредка то одна, то другая убегали на примерку в театр, а в конце к нам присоединились и портнихи.

А по телевизору все режут, жгут, убивают. После десятими­нутного кошмара — улыбающееся лицо японца, добродушного, полного, это диктор. Он как бы говорит: «Да не обращайте вни­мания, слушайте меня!» А потом опять кто-то кого-то бросает с небоскреба или протыкает насквозь клинком.

Скачут, размахивая мечами, самураи, выстраиваются в ряд. Но тут же, как солдаты, выстраиваются бутылки с пивом. Это тоже реклама.

У переводчика есть запись московского «Вишневого сада». Кроме Высоцкого — Лопахина все остальные в тот вечер, види­мо, играли спустя рукава, И только с выхода Высоцкого в третьем акте что-то произошло. После его монолога «Я купил...», как все­гда, вспыхнули аплодисменты. Он это играл так буйно, так неис­тово танцевал, так прыгал, стараясь сорвать ветку, что невозмож­но было не зааплодировать. Какая была в этом человеке силища!

Японцы слушали серьезно, притихли, замерли. А исполнитель Лопахина грустно улыбнулся — куда уж мне!

...Сегодня девятнадцатое февраля. Я тут пятнадцать дней. За это время вчерне мы сделали три акта. Я уверен, что если так ра­ботать, то в год можно ставить по крайней мере четыре спектак­ля. Что-то пускай будет лучше, что-то — хуже. Зато сколько мож-

но всего испробовать! А наша медлительность вовсе не спасает от посредственных результатов. Если суждено быть плохому, все равно получается плохо, сколько ни тяни. Но при этом уйма пьес остается за пределами твоего внимания. Год работаешь над одной пьесой, а твое время уходит, и из упущенного ничего не возмес­тить.

Уж если год работать, то надо выпустить шедевр. Но этого не бывает. Напротив, почти все, что получило признание, сделано легко и быстро. «Женитьба», например, и «Вишневый сад» на Та­ганке — на каждый спектакль ушло два месяца.

Очень много стало режиссеров, и всем почему-то надо дать работать по очереди. Да и пьесы ставят, руководствуясь какими-то временными соображениями. А надо бы снова «Три сестры», и опять «Ромео и Джульетту», и что-то попробовать Островского. А по вечерам за месяц поставить Арбузова или Радзинского. Но мы больше отдыхаем, чем работаем.

По огромному универмагу бегают дети, играют в прятки. Ни­кому и в голову не приходит останавливать их. Ребята прячутся среди вещей, потом вдруг, прекратив игру, рассматривают что-ни­будь их заинтересовавшее. Трогают, вертят. Никто не делает им замечания. Без присмотра лежит масса мелких вещей. Но дети ничего не возьмут.

Режиссер должен быть похож на хорошую домашнюю хозяй­ку, у которой много сил, чтобы хорошо замесить тесто, а потом много терпения, чтобы подождать, пока >то тесто взойдет.

Вы входите в крохотное кафе. Четыре высоких стула у стойки, и все. За стойкой на ваших глазах лично для вас хозяин и его жена готовят вам обед. Готовя, они разговаривают с вами. Люди они совершенно простые, но с ними не скучно, они веселые и любознательные. Слушать их, рассказывать им что-то и смотреть при этом, как они ловко готовят, приятно. То, из чего они готовят, совершенно неведомо вам. Если, конечно, вы не японец. На стой­ку ставят смешной соломенный подносик и туда по мере изготов­ления кладут миниатюрные порции разнообразнейшей еды. Одну малюсенькую жареную рыбку, незнакомый большой гриб, поджа­ренные косточки других рыбок, краба, креветки. Все это аквари­умной величины. Потом еще что-то, во что надо завернуть и во что обмакнуть. Блюдо следует за блюдом. Вы не успеваете съесть гриб, как на подносике уже лежит вкусная поджаренная икра. Уз­нав, что я живу рядом и говорю только по-русски, хозяин предложил просто входить и садиться, а все остальное он берет на себя. Часто я так и делаю.

Объясняя японцам суть третьего акта «Вишневого сада», я стал рассказывать им пушкинский «Пир во время чумы» и так увлекся, что проиграл всю пьесу. Я даже пытался спеть гимн чуме. И тогда подумал, что никто почему-то не сообразил при жизни Высоцкого предложить ему сыграть роль Председателя. Вот это был бы гимн чуме!

Сюда, в третий акт, я переношу все настроение своего пре­жнего московского спектакля. И то, как весело и даже цинично вела себя Раневская, и то, как в какой-то момент все окружали ее на авансцене. Один что-то ей пел, другой о чем-то просил, а ря­дом, плечо в плечо с ней, выясняли отношения Епиходов и Дуня-ша. Все было как в кошмарном сне. Затем — тишина прихода Ло-пахина и Гаева, когда Раневская садится на скамью, раскинув руки, и спокойно спрашивает, продан ли ее сад. Наконец, буйство Лопахина и крики Раневской, подобные крикам раненого живот­ного, после которых неторопливо и тихо вступает последний акт.

Работа режиссера иногда похожа на работу врача. Надо уметь лечить именно от того, от чего лечить необходимо.

Нельзя давать лекарства от совсем других болезней. Но для правильного лечения врач должен знать все, что делается у нас внутри. Хуже нет, когда ошибаешься и хотя бы на один день «прописываешь» актеру не то, что надо. Потом это затуманивает всю картину. Не надо актеру морочить голову и загружать его не­нужными советами и требованиями.

Основная внутренняя работа режиссера происходит с середи­ны дня, когда репетиция уже закончена, до вечера. И ночью — до следующего дня, когда весь свой хаос и панику, растерянность, усложненность нужно уложить, утрясти, просеять, чтобы прийти к актерам с ясными и простыми мыслями.

Еще раз смотрел «Амаркорд» и «Клоуны» Феллини. Он чужд крохоборства. Он не дорожит своими находками. Он, как Шекс­пир, вынимает драгоценности горстями из всех карманов. Он бросает их, не боясь, что какая-то закатится под стул. А когда нужно, он вдруг до чрезвычайности резко притормозит, и на его ладони будет лежать драгоценность.

Чего только не увидели мы за эти несколько часов. Детство, школу, смерть, любовь, озорство, уродство, сумасшествие, фа­шизм, природу, чистоту, изощренность, холод, огонь.

...Когда в Токио утром открывается универмаг, все его продав­цы выстраиваются у дверей в две шеренги и кланяются входя­щим. А когда универмаг вечером закрывается, вам кланяются на прощание и просят снова прийти. У всех продавщиц особая фор­ма и на голове смешной котелок с перышком. Стоит такая чебу-рашка у лифта и, когда двери закрываются, кланяется тем, кто уезжает вверх.

\*

Сегодня должен был выбирать материалы для костюмов. Ле-венталь приедет только к концу. А в эскизе у него написано — «тонкая шерсть». Передо мной разложили десять образцов раз­ной тонкой шерсти и сказали: выбирай. Я столько сортов никогда и в глаза не видел, да и Левенталь, мне кажется, тоже.

Когда разговариваешь с японцем, он быстро и часто кивает го­ловой и произносит слово «хай» («да»). Это не значит, что он со­гласен. Это значит, что он тебя слышит и понимает. Активность его поддакивания часто превышает активность твоего собствен­ного рассказа.

Комаки всякий раз приносит на репетицию сверток— то это коробка печенья, то фрукты — и всех угощает. Она вообще — чудо. Естественная, скромная, мягкая. А потом вдруг неожидан­ный веселый всплеск. Играет Раневскую она прекрасно, в таком же резком рисунке, как Демидова, только мягче, нежнее выполня­ет его. Нет того сарказма, такого внутреннего холодка, как у Де­мидовой, но есть хрупкость, которая очень трогает.

На репетиции мне к рубашке прикрепили маленький микро­фон и все, что я говорю, записывают на пленку.

Я наговорил, по-моему, уже пять километров. Они фанатики в магнитофонно-фотографическом деле.

Едем в машине с незнакомыми японцами и говорим о Вискон­ти, о Стрелере. Есть имена, которые знает весь мир. Эти худож­ники много лет подряд приносят всему миру счастье. Кто-то из артистов вчера подарил мне пленку с записью какой-то музыки. И неожиданно полились знакомые мелодии Брубека...

Я заметил, что беспокойство о какой-либо сцене приходит со­вершенно непроизвольно. Кончается репетиция, ты уходишь до­вольный домой, потом гуляешь, покупаешь себе еду, готовишь

что-то, читаешь, идешь в кино, смотришь телевизор и вовсе не думаешь о своей -работе. И вдруг, когда уже совсем пора спать, когда с удовлетворением замечаешь, что день закончен и что ты еще на один день ближе к дому, — именно тогда вдруг всплывает в сознании допущенная ошибка. Когда это все вызревало в тебе — непонятно. И вместо того, чтобы ложиться спать, хвата­ешь пьесу и судорожно пытаешься найти правильное решение. Но где там! Ты уже так устал за день, что только тревожишь себя перед сном, а значит, с-трудом заснешь. Но назавтра почему-то просыпаешься с более или менее готовым решением.

По телевизору все время показывают американских див. По сравнению с японками они кажутся женщинами, грубо наигрыва­ющими секс. Но как актеры мне ближе американцы. Они более похожи на наших. А тут— совсем другие интонации, другая ми­мика. По мордочке медвежонка ведь не сразу поймешь, сердится он или, наоборот, доволен. Вот так и японское лицо в каком-то смысле загадка. Кое-что я уже стал понимать. А о Комаки и гово­рить нечего. Она — талант, а талант— вещь международная.

В природе бывает так, что небо и воздух сгущаются — кажет­ся, вот-вот что-то случится. Но все равно, когда вспыхивает мол­ния, ударяет гром и внезапно разражается ливень, это кажется неожиданным и невероятным. Все как-то фантастически меняет­ся. И цвет всего, что вокруг, и запах. В «Вишневом саде» такой момент наступает во втором акте, когда Раневская вдруг прорыва­ется исповедью о своих грехах. Она просит Господа быть к ней милостивым, не наказывать ее больше. До этого все накаплива­лось и накапливалось, но было скрыто особой манерой. Раневс­кая ото всего защищается легкомыслием. Идет по самому краеш­ку, уже и песок осыпается под ногами, а все легкомысленна. Но в какой-то момент вдруг, как ливнем, прорывается слезами и стона­ми. И начинается нечто неправдоподобное. Как в природе в тот миг, о котором я говорил. Фантастика. Вдруг откуда-то слышится оркестр. Раневская тут же просит организовать бал. Лопахин поет что-то из вчерашнего водевиля, затем насмешничает над Пе­тей, произносящим небывалый по гневности монолог. Но тут же Лопахин произносит свой монолог, почище Петиного. Садится солнце. Как некий уродливый символ, проходит мимо Епиходов. Точно с неба, раздается странный звук. Фирс бормочет, что точно так же было перед несчастьем. Пьяный прохожий читает стихи Надсона. Лопахин, коверкая слова, вспоминает строчки из «Гам-

лета», И наконец, в последний раз он предупреждает всех, что на­значены торги. Раневскую знобит, и все маленькой толпой уходят в дом.

Закончив репетицию раньше времени, я еще час разговаривал с кем-то в репетиционном зале. И поглядывал на то, как одна из актрис встала на руки вверх ногами, делая при этом еще какие-то дыхательные упражнения. Затем легла на пол и продолжала слож­ные упражнения, не обращая на нас никакого внимания. Случай­но встретившись со мной взглядом, она рассеянно улыбнулась, и только. Так прошел почти час.

Здешние актеры по сравнению с нашими абсолютно бесправ­ны. Они никто, ничто. Они совершенно ни на что не претендуют. Тихие, скромные и, конечно, бедные. Даже и та, у которой свое кафе. Это не для наживы, это ее работа, чтобы жить, а душой она в театре. Я часто вижу, что из театра она уходит только вечером. А ночью — кафе? Утром приходит бодрая, свежая. Внешне очень похожа на артистку Жукову с Таганки и тоже играет в «Вишне­вом саде» Варю.

Читая Хемингуэя, я всегда удивлялся тому, что его герои все свободное время проводят в кафе. Но это вовсе не означает, что они богема, просто таков их быт. После репетиции мы идем пить кофе в одно кафе, обедать— в другое, а потом еще в третье, опять пить кофе. Дома, как я уже говорил, тут никто ничего не готовит. Хозяйство не ведут. Все в кафе. Там и поговорить мож­но.

Я не умею делать спектакль «для галочки». Вот, мол, за грани­цей поставил спектакль — смастерил и уехал. Так же волнуюсь, так же влюбляюсь в актеров, так.же мне хочется, чтобы зритель все это принял и запомнил. Я забываю, что спектакль этот будет идти в два раза меньше, чем он репетируется. И делаю так, будто он останется надолго. В конце концов я устану как черт и в Моск­ву приеду вымотанный, а там меня ждут две ответственные рабо­ты.

...Японские актеры попросили объяснить им и перевести не­сколько песен Высоцкого. Я это сделал, а потом мы их послуша­ли. Тут есть записи его песен. Они меня окунули в ту жизнь, где я

не был уже больше месяца. И как окунули — с головой! Я под-

••

робно объяснил смысл песни «Кони привередливые». А потом мы прослушали песню в глубокой тишине.

Сегодня третье марта. Мы прошли вчерне уже всю пьесу. Еще месяц, оставшийся до премьеры, буду исправлять и дам возмож­ность актерам со всем этим освоиться. Комаки прекрасно играет Раневскую. Лопахин — абсолютно русский тип, мужик с артис­тической душой. Самоотверженно играет Дуняша свою любовь к Яше. Добрый, милый Гаев. Хорошо бы был успех, но еще важнее для меня завязавшаяся дружба. Нормальные человеческие отно­шения — как я скучаю по ним...

Сегодня будет прогон двух первых актов. Сейчас еще рано, но я знаю, что все актеры уже пришли, бродят по сцене, разминаются, кувыркаются. Вчера меня попросили в вечернее время репетиро­вать еще и «Женитьбу». Многие видели ее в Москве и просят хотя бы немного все тут наметить. По телефону из дома сообщи­ли, что в Москве мои актеры без меня тоже репетируют Арбузова вовсю. Я просил это сделать, но не был уверен. Все это возглав­ляет Яковлева. С нетерпением жду, когда всех своих увижу. Хотя здешняя обстановка настолько мила, что увлекает меня. Я тут не­много больше, чем в Москве, разобрался в поведении Пети Тро­фимова. Он зовет Аню убежать из зачумленного места. От пропа­сти, над которой все они уже занесли ногу. Тут, конечно, не до разглагольствования. Тут это надо *предотвратить.*

Сегодня проходили весь второй акт. И это было очень сильно. Я опять, скрывая волнение, притворно стал что-то записывать. Я боялся, что другим прогон не нравится и они сочтут меня сен­тиментальным чудаком. Потом я похвалил их, и они были счаст­ливы. Монолог подвыпившего Лопахина и крики Раневской — это получается хорошо. Сами актеры не могли успокоиться перед четвертым актом. Комаки украдкой утирала глаза. Для японских актеров непривычно играть с таким чувством. Очень хороший момент— приход в финале Пищика, когда он бегает, рассказыва­ет, отдает деньги, а потом, узнав об отъезде Раневской, долго мол­чит и кланяется.

Потом мы все сидели в кафе и отдыхали. Они говорили по-японски, но я не просил переводить, а сидел среди них и наблю­дал. Так мы просидели долго в тихой беседе, когда все говорят понемногу. Кажется, они делились своими впечатлениями о дис­котеках, о том, как сегодняшняя молодежь танцует. О том, что сейчас стало модно танцевать в одиночку перед зеркалом. Они посмеивались и говорили, что, вероятно, уже не так молоды, что-

бы это понимать. Затем все разбрелись по другим кафе и ресто­ранчикам — обедать.

Некоторые улицы состоят из сплошных маленьких лавок. *Я* купил себе там куртку, точно такую же, какую видел в большом универмаге. Точно такую же, но тут она стоила почему-то в два раза дешевле. Хозяин долго считал на счетной машинке и сбавил еще какой-то процент. Потом посмотрел на небо и еще сбавил, так как я мерил куртку, по его мнению, в дождь.

У Пети Трофимова есть такие слова, обращенные к Ане: «Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви. Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, — вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там, вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» Оставшись наедине с де­вушкой, говорить таким образом может человек или фанатичный, или наделенный большим юмором. Во всяком случае, это ведь не совсем естественная, повседневная речь молодого человека, кото­рому нет тридцати, беседующего с девушкой семнадцати лет. Тут опасно впасть в литературный тон. Может быть, Петя так весел и находится на особом подъеме? Вряд ли. Только что была сцена с прохожим, да и много другого. Может быть, напротив, он изму­чен и эти слова твердит как заклинание, чтобы держаться в фор­ме? Или действительно это некий фанатизм, когда верят, что быть выше любви — значит быть ближе к счастью. Не могу ска­зать, что нахожу здесь всеобъемлющее решение. Во всяком слу­чае, мне и в Москве казалось, что напрасно многие обижаются на нас, когда видят, что мы не просто прямо идем за словами. Ведь надо найти живого человека, да еще и понятного сегодня.

Иногда мне кажется, что эта моя книга чересчур нервно напи­сана. Я сам это чувствую и, конечно, стараюсь убивать лишнюю нервозность. Издали все кажется иным, и я сейчас, вспоминая свою Бронную, думаю: чего я так часто нервничаю. Не следовало бы. Режиссер должен быть спокойным и уверенным человеком. Тем более что, в общем, все в порядке. Но, убирая из книги не­рвность, я должен был бы невольно что-то выдумывать, в чем-то слегка фальшивить и писать не так, как я чувствовал. Вероятно, я сам породил многие недостатки своего театра, от которых теперь страдаю. Но тем не менее я каждый день сталкиваюсь с какой-то ерундой, которая, соединившись одна с другой, вдруг чрезвычай-

но усложняет жизнь. И в конце концов чувствуешь, что трудно продолжать. Достаточно много уже за спиной, а выдумывать надо все что-то новое и лучше того, что было прежде. А в этих прокля­тых мелочах вязнешь. Вот и нервничаю. И тогда хочется напи­сать именно что-то, что напоминало бы продолжение «Театраль­ного романа».

Только что, например, позвонили мне из Москвы и сказали, что там, где изготовляется оформление, еще ничего не начато, а прошло уже больше месяца из того времени, которое нужно для этой работы. И что во время спектакля «Дорога» итальянская комната Гоголя опустилась не в тот момент, в какой нужно, задев другую декорацию и свалив осветительный прибор. Ерунда? Ко­нечно. Но за этой и прочей ерундой я вижу больше, чем видит тот, кто театра не знает. Вижу определенные нравы. В молодости все это не так беспокоит, потому что бываешь уверен, что все можно переделать и подчинить. Но нет! Художник рассказывает мне, что администратор и руководители постановочной части от­вечают на претензии с холодной иронией. О, я эту холодную иро­нию знаю. Даже и на меня так иногда смотрят, когда я чего-то требую. Но я, к счастью, быстро умею эту административную иронию пресекать. Многие же теряются. Да я и сам'нервничаю.

Все это пустяки. А вот вам дело поважнее. Снова работая над «Вишневым садом», я убеждаюсь, что моя линия в классике была благотворной, но за последнее время в отношении к этой линии появился какой-то скепсис. Перекормили мы, что ли, некоторых знатоков такой классикой? Стали от нас требовать простоты, жиз­ненности, быта. Невольно поддаешься общим разговорам и что-то свое теряешь. А надо бы не уступать и идти дальше по избран­ной дороге. Ведь нужно особое мужество, чтобы не поверить иногда тому, что о тебе говорят.

Не обратить на это внимания.

Столько писалось всего про «Трех сестер», но я продолжал доказывать свою правоту. А иногда вдруг чувствуешь усталость. Впрочем, пока что лишь иногда.

...Самое прекрасное, о чем я буду вспоминать, это о любви, которая между нами здесь образовалась в работе. При всей своей сдержанности японцы ласковы и нежны. У американцев, при их ослепительной широте,— отчужденность и холодок. А у япон­цев, при видимой скованности, — тепло.

Смотрел фильм Висконти «Смерть в Венеции». Его бы надо подробно записать для себя. Вот уж действительно картина *вели-*

*кого мастера.* Здесь, как и в Америке, покупаешь билеты на два фильма подряд. Вторым фильмом был тоже фильм Висконти, о приходе в Германии к власти фашистов. Это очень страшная кар­тина, патологически страшная.

Ночью проснулся оттого, что дом сильно качало. Ну вот, ду­маю, землетрясение. Прекрасно. Сегодняшнему дню только этого не хватало. Но через пару минут все окончилось.

На улице кто-то, проходя, весело разговаривал. Значит, что-нибудь совсем неопасное. Утром узнаю. А может быть, просто сосед наверху перевернулся на другой бок. Домик-то игрушеч­ный. А может быть, приснилось. В Японии и сны должны быть японские. Утром узнал, что действительно были толчки, но что, когда дом качает из стороны в сторону, — это ничего. Плохо, ког­да он подпрыгивает.

\*

Вчера на репетиции была небольшая группа аспирантов уни­верситета. Их специальность — русская литература. Они смотре­ли прогон и сказали, что такого драматичного и динамичного Че­хова они раньше не видели.

...Все, что касается взаимоотношений Раневской и Лопахина. по-моему, выглядит очень сильно. Страдания Лопахина из-за Ра­невской и его беспомощность в деле ее защиты — тоже очень хо­рошо. Некоторые места, мне кажется, намечаются даже лучше, чем на Таганке. Например, первая встреча Раневской с Лопахи-ным, когда она его не узнала, и та сцена, когда после его после­днего предупреждения в конце второго акта она медленно подхо­дит к нему, как бы желая что-то сказать, но, помолчав, лишь открывает зонтик.

Она и слабая, и очень сильная. Она способна оставаться самой собой. После ее ухода Лопахин долго молча стоит, запро­кинув голову, еле сдерживая слезы. Вообще тут очень ясно, как он ее любит. И как хочет ей помочь. Возраст Раневской делает эту любовь ощутимой и конкретной.

Она все время отсылает его к Варе, и он быстро-быстро согла­шается: да-да, конечно, ему надо жениться, и обязательно только на Варе. А что ему еще ей сказать?

И последнюю сцену второго акта, когда Петя разговаривает с Аней, я тоже, кажется, здесь лучше сделал. Но исполнитель Пети все подходит ко мне и просит в нем не разочаровываться. Обращаясь ко мне, он бледнеет— вот вам и закрытый японский ха­рактер.

Нет-нет, разные языки придуманы людьми как-то совершенно случайно.

Иногда у меня появляется опасение, что я «натягиваю» сдер­жанных японцев на свои горячие страсти. Они, пожалуй, играют в этом спектакле подинамичнее и погорячее московских актеров. Может, это тут осудят? Скажут, что не по-японски? Но я успокаи­ваю себя тем, что они пригласили меня, значит, будут смотреть, как я понимаю чеховскую пьесу. Иначе я был бы им не нужен.

...Все время тут спрашивают: какие у меня трудности? *Я* отве­чаю: никаких. И действительно, никаких, кроме, пожалуй, чисто внутренних. Собственных, моих. Иногда ловлю себя на том, что лежу и мне хочется громко постонать. Вероятно, у всякого бывает такое состояние, только не все признаются. Отчего оно возника­ет? От какого-то чувства собственного несовершенства, что ли. Оттого, что плохо умею радоваться, а все грустное воспринимаю в кубе. Возможно, действует одиночество в чужой стране. Я и сам иногда не могу отдать себе отчет, в чем дело. Потом пересилива­ешь эту слабость и бежишь бурно и весело репетировать.

Я очень хочу домой и вместе с тем боюсь дня, когда придется расстаться с моими новыми знакомыми.

В памяти все время всплывают отдельные кадры из фильма Висконти. Пустой пляж, пустые кабинки, шезлонги—все уже уехали. Отдыхает только небольшая группа старых русских эмиг­рантов. Женщина очень красиво поет протяжную русскую песню. А на другом конце пляжа умирает герой фильма— англичанин. Краска с его волос и усов течет по лицу. Он тянет руки к моло­дым.людям, барахтающимся у воды. Когда он умер, его за руки и за ноги поволокли через весь пляж два крепких работника. Игра­ющие в песке дети хотели подбежать, но мать жестом остановила их. Умершего долго-долго несут через весь огромный пляж. И только когда его тело оказалось в самом углу кадра, снизу начи­нают ползти титры.

Русскую песню тут воспринимаешь как бы со стороны. Ведь смотришь в Японии фильм итальянского режиссера. Очень кра­сивая песня и очень грустная.

В Японии есть поезд, идущий со скоростью 250 километров в час. На нем мы едем в Киото. Расстояние примерно как от Моек-

вы до Ленинграда, но доедем мы за два с половиной часа. Там будет моя лекция о Чехове. Собралось человек сто пятьдесят, по виду студенты. Но оказалось, что студентов всего четверо, а ос­тальные — работники различных фирм. Лица молодые, слушали меня прекрасно. Потом, как принято, все спустились вниз, в рес­торан. Опять я сидел на полу по-японски и ел сырую рыбу, а мне задавали вопросы о московских театрах и протягивали книжку для автографа. До поезда провожали целой гурьбой.

В Киото смотрел древние храмы. В одном из храмов, напри­мер, — знаменитый японский садик. С нашей точки зрения, это не садик, а, скорее, дворик. Маленький дворик, куда нельзя сой­ти, а можно только смотреть на него с веранды храма, опустив вниз босые, ноги. Вы смотрите на огороженное пустое простран­ство, засыпанное мелким белым щебнем. Возвышаются неболь­шие красивые камни. Вокруг каждого камня слегка пророс мох. Глядя на этот садик-дворик, монахи в старину отрешались от мирской суеты и сосредоточивались на внутренней жизни. Но пока сидели там мы, все время приходили люди разных нацио­нальностей и что-то громко объяснял нам по радио гид.

А сзади стучали молотки — что-то, видимо, ремонтировали. Я переглянулся с Миядзавой, и мы в голос засмеялись, так как оба подумали, что похоже на то, как рубят вишневый сад. И все же мы долго просидели там, опустив ноги вниз. Светило сол­нышко, и я в конце концов заставил себя залюбоваться этими камнями, тем более что по радио гид громко объяснял, что перед нами — мир в миниатюре.

Ночью опять были сильные подземные толчки, и это мне уже точно не снилось. Дом дрожал и ходил ходуном, как вагон на большой скорости. Это продолжалось около минуты. То ли дело в Москве — никаких толчков.

...Контролер, прежде чем приступить к проверке билетов, про­шел в конец вагона и низко поклонился.

Аккуратность, точность, дисциплинированность и вежливость японцев поразительны. Если я что-то один раз попросил, завтра будет выполнено. И еще — поразительная честность. Тут все от­крыто, все на виду у всех, на улице. Хозяин магазинчика где-то гуляет, а все лежит на прилавках на улице. Берешь, крутишь, вер­тишь, рассматриваешь.

Но иногда этот симпатичный мир открывается другой сторо­ной. По телевизору передают, как один очень остроумный и разбитной молодой человек берет интервью у известных женщин. Не понимая слов, я радовался их обаянию и свободной манере разговора. Они смеялись, играли в какие-то игры, целовали друг друга. И зал покатывался от хохота. Но вот наша Комаки должна была сниматься для такой передачи. И я пошел в этот зал, пол­ный молодых людей. Зрители вели себя оживленно, не в пример обычной манере. Со мной сидел переводчик, и я теперь понимал все, что говорилось. Во-первых, я понял, что этот молодой чело­век большой пошляк, что-то вроде грубого конферансье. Что жен­щины, с которыми он говорит, его вовсе не интересуют. Что стиль молниеносного пустячного и бессмысленного разговора у него просто хорошо отработан. Что женщина для него — игрушка и ей нужно много мужества и чувства собственного достоинства, чтобы не оказаться в глупом положении. Был такой невероятный контраст между чистотой нашей актрисы и его пошлостью. На это больно было смотреть. Я все время думал, как Комаки не под­ходит к этому миру, где обязательно все должно быть напоказ, и как ей, вероятно, нелегко оставаться такой, какая она есть. В до­вершение всего я узнал, что эти девочки и мальчики, хохочущие в зале, получают деньги за то, что приходят сюда. Они приходят подработать. Это знает ведущий, и в те моменты, когда съемка прерывается, он просит реагировать сильнее и громче и еще что-то глупое болтает. Разговаривая с этой замечательной артисткой, он плохо ее слышит и, когда она говорит что-то от души, не заме­чает этого или даже высмеивает. Я еле сдерживался, чтобы не закричать из зала. Так хотелось ввязаться с ним в диалог. Он мас­тер своего дела, но я уверен, что посадил бы его в лужу.

Потом мы пошли еще на долгую примерку, и Комаки стояла с печальными глазами и молчала. И я тоже ничего не мог выгово­рить, потому что меня угнетала ее зависимость от чего-то такого, чего я не знаю, о чем не имею представления. Этот пошляк поче­му-то держал в руках пьесу Чехова (ее экземпляр) и что-то пытал­ся юмористически вычитывать, коверкая имена, а она, улыбаясь, спокойно поправляла. Он даже не знал, кто такой Чехов. А может быть, это была маска, которая, по его мнению, нравится публике. Он все время повторял, что 'она — птица высокого полета, а он-де из низов.

А до этого у меня была лекция в здешнем крупном театре. Я говорил о том, что при постановках Чехова возможны две край­ности: слепое следование традиции или бессмысленная и глупая модернизация (тут, кстати, год назад ставили «Чайку», и Треплев там топился, а не стрелялся). Если б могла существовать «третья

крайность», сказал я, то мне бы хотелось придерживаться именно ее, так как середина в искусстве — тоже вещь глупая. Эта «третья крайность» заключалась бы в том, чтобы, проявляя абсолютное уважение к Чехову и слыша его, полностью выражать и свои соб­ственные страсти. Впрочем, может быть, тот режиссер, что уто­пил Треплева, тоже так думал. И потом, что такое «третья край­ность»? Это все равно что третий конец у палки. И все же я ду­маю, что я эту «третью крайность» знаю. Я специально прибегаю к такому смешному определению, чтобы было понятно, что речь идет не просто *о середине.*

...Но самое большое мое впечатление от Японии — это, конеч­но, Комаки. Если ангелы живут на земле, то это она.

Ее узнают на улице, в кафе. Просят дать автограф. Она наде­вает большие темные очки, чтобы на нее не обращали внимания. Одним словом, как я уже не раз говорил, она тут любима. Но как при этом оставаться ангелом — вот в чем сложность. Не делать вид, что ты ангел, а быть им. Как быть такой тихой, застенчивой, тонкой, будучи «звездой»? Она совершенно не избалована. Но как это возможно? Как она приходит на репетицию. Как переодевается в репетиционный костюм. Где садится. Как ведет себя с партне­рами. Все это не поддается описанию. Или, наоборот, следовало бы описать каждый ее жест. Но это не сознательное, обдуманное поведение— это *естественно.* -Иногда настроение у нее бывает хуже, иногда лучше, но как все это замечательно выражается. Иногда она бывает чуточку упряма — но как она это выражает!

Вообще я считаю, что режиссер должен быть увлечен своими актерами. Это ведь не просто работа. Вот уже двадцать лет я знаю, что на моих репетициях присутствует Яковлева, и это зас­тавляет меня быть в форме, напряженно думать, быть недоволь­ным собой и т.д. Но Яковлева не ангел, скорее, черт, прекрасный, но черт. Ее нервность, внезапный смех, невозможная гордость, беспрерывное копание в сумке, когда речь идет о чем-то глав­ном, — все это может довести до инфаркта. Но, как я уже сказал, это все же прекрасный черт. И я счастлив, что двадцать лет про­мучился с этим чертом. А тут в Японии все, что есть изящного, утонченного, хрупкого, — все как бы сконцентрировалось в .Ко­маки.

Какой я все-таки счастливый человек. Я работаю с Яковлевой, работал с Демидовой, Вертинской, а сейчас так неожиданно уз­нал, что существует Комаки.

...Когда на Таганке рабочие ставили оформление, то проклина­ли и меня, и Левенталя. Оно весило тонну. Из бетона оно было сделано, что ли? А тут один рабочий за пятнадцать минут натя­нул удивительный пластиковый ковер — и дело с концом.

Сегодня какой-то чудак брал у меня интервью для японского еженедельника. Это был, наверно, Кулыгин из «Трех сестер», только без страдания из-за Маши. Он вообще не понимал, отчего чеховские герои страдают и отчего скучают. Чехова он не читал, только видел один-два спектакля в Москве много лет назад. Дядя Ваня казался ему негодяем. Он не понимал, как взрослый мужчи­на может позволить себе плакать. И почему он все время говорит, что надо работать? Разве он не работает? «Вишневый сад», по его мнению, может понравиться только женщинам. Я объясняю ему, что когда мужчина плачет, то это вовсе не всегда означает, что он слюнтяй. Смотря отчего плачет. Я объяснил ему также, что дядя Ваня отдал свою жизнь человеку, который оказался ничтожным. Жизнь прошла впустую. А тоскуют чеховские герои по лучшей жизни, но лучшую жизнь всякий понимает по-своему. И что есть люди, которые мечтают использовать все свои душевные возмож­ности, но не могут. Что мечта «Трех сестер» поехать в Москву не означает, что надо просто сесть на поезд и поехать. Что это мечта о духовной жизни, о полезной деятельности и т.д. Он слушал меня не то что внимательно, но страстно. Он вскрикивал, взмахи­вал руками. Он говорил, что никогда об этом раньше не думал, что он теперь обязательно будет читать Чехова, что лично у него нет тоски по лучшей жизни и потому он, вероятно, покажется мне плохим, но что он очень доволен нашим разговором, что раз­говор этот дал ему представление о какой-то незнакомой ему фи­лософии. Я потом спросил у переводчика, не притворялся ли этот человек, и Миядзава-сан сказал, что не притворялся.

Потом я думал о том, что человек этот вовсе не особенный, не такой, кого редко встретишь. Он очень характерен для круга де­ловых людей. При всем том он был симпатичным, приветливым, откликался на юмор и т.д. Когда, уже в машине, он снова спросил меня, отчего женщины лучше воспринимают «Вишневый сад», я сказал, что этого не знал, но что если это так, то у женщин боль­ше вкуса. И что вообще, на мой взгляд, женщины лучше мужчин. Он это записал и в книжечку, и на пленку магнитофона, радостно хлопая себя по коленкам и хохоча.

Он довез меня до мастерской, где делали костюмы. Там все женщины стояли на примерке. Я со всей возможной строгостью

осмотрел их и указал портнихам на какие-то две складки. К счас­тью, я попал в точку — эти складки еще действительно были не доделаны. Очень довольные друг другом, мы раскланялись.

Звонят из конкурирующего театра, где тоже ставят «Вишне­вый сад». В чем, спрашивают, подавали раньше сельтерскую воду? По пьесе Фирс, оказывается, приносит эту воду. Я сказал, что н\*е знаю. Раневская пьет кофе. Какие в то время^были кофей­ники? Это они, видимо, так по своему обыкновению будут точно следовать чужому быту. Я, разумеется, тоже не знал, какие были кофейники, и никогда об этом не думал. А каковы правила игры на бильярде того времени? И что значит «желтого в лузу»? Тут мне совсем стало стыдно. Я, видимо, «абстракционист», раз не интересуюсь бытовыми подробностями. Жаль, что я уеду раньше, чем выйдет тот спектакль. Я бы понял тогда, нужно все это знать или не нужно.

Прихожу за полчаса, уже все на месте. У Комаки вчера до трех ночи была съемка рекламы мыла, поэтому она прибежала не за полчаса, а за пятнадцать минут. Из окна я видел, как она бежа­ла. Свою машину она ставит не у театра, — по-моему, тоже для того, чтобы не, подчеркивать, что у нее машина, а у других ее нет.

По телевизору старый американский фильм «Принц и танцов­щица». Лоренс Оливье и Мэрилин Монро. Я включил и сразу уз­нал ее и уже не мог шелохнуться. Как сел в неудобной позе, так и просидел до конца. Сидя в полном одиночестве, я то громко сме­ялся, то замирал. Когда японцы дублируют иностранные фильмы, что-то в них существенно меняется, так как японский язык силь­но отличается от европейских. Но тут ничего не мешало, ибо дос­таточно было вглядываться в лица этих актеров. Вначале Оливье не было, а был кто-то другой, и я подумал, что этот другой хоро­шо играет. Но тут открылась дверь и вошел Оливье, и все сразу встало на свои места. Хорошее осталось хорошим, но рядом с ве­ликим оно как-то съежилось. Лицо Оливье кажется грубым, будто выточенным из куска дерева. Но его жесткая полуулыбка способ­на свести с ума. А Мэрилин Монро естественна, как зверек, но притом это зверек необычайно тонкой организации. Раза два она становится почти неуловимо грустной. Это производит колос­сальное впечатление. Глядя на экран телевизора, я все время глу­по восклицал: «Вот это да! вот это да!»

\*

За полчаса до премьеры я не выдержал и ушел домой. Соби­рались какие-то важные, роскошно и строго одетые люди, была уйма цветов. Направо и налево раздавались мои портреты, прода­валась моя книга, переведенная на японский язык. Все это было уж слишком. Я пошел в отель. Шел дождь, и я был рад этому. Я немного остыл, пока шел. И решил отсидеться в гостинице.

...У человека в жизни бывает иногда что-то прекрасное. Лю­бовь, путешествие или хорошо выполненная работа. Таким пре­красным моментом была для меня поездка в Японию. Это было именно что-то прекрасное. Отношения с актерами, наши репети­ции, качество оформления, праздничное настроение первых спек­таклей, радость администрации, что публика стала по телефону заказывать места на следующие представления...

Невероятно волнующий прощальный вечер где-то в подвале, в клубе, когда актеры танцевали, пели, а потом, провожая меня, плакали. Меня покоряли их благодарность и изящество отноше­ний друг с другом. Ничего лишнего. Но это вовсе не расчетли­вость и не холодность. Они необычайно душевны, даже горячи, но без всяких излишеств внешнего проявления, а в работе неис­товы, темпераментны и точны. Это были счастливые два месяца. Работали шутя, а успевали много.

Я прилетаю вечером, а завтра на Бронной уже будет репети­ция. Так хочется своим обо всем рассказать, но на это не будет времени.

Вот что я написал в программе к японскому спектаклю:

«Я поставил «Вишневый сад» шесть лет назад в Москве, в Те­атре на Таганке. Все эти годы он шел с успехом и шел бы, я наде­юсь, еще много лет, если бы не смерть В.Высоцкого, который иг­рал Лопахина. Я любил свой «Вишневый сад». У него были вра­ги, но друзей было больше. И одним из таких друзей оказался японец Миядзава-сан. Он рассказал о моем спектакле в японском театре, и меня пригласили в Японию. Я был очень рад этому. Во-первых, поставить еще раз «Вишневый сад» — большое удоволь­ствие. А во-вторых, еще большее удовольствие — побывать в Японии. Я уезжаю с хорошим чувством, потому что работа была дружной. Конечно, японский театр отличается от нашего, и мне трудно «попасть в десятку», но я уверен, что вам, несмотря на все различие между нами, будет интересно узнать, как современный русский режиссер смотрит на Чехова. Прежде всего, я его очень люблю. Я думаю, что лучше «Вишневого сада» ничего нет на све-

те. Я уважаю традиции, в которых эта пьеса ставилась раньше. Но если я в какой-то степени не придерживаюсь традиций, то это не от легкомыслия и баловства, а от убеждения, что так сегодня пьеса лучше прозвучит. Последнее время стало модно восприни­мать пьесы Чехова как комедии, но мне кажется, что это нелепо. Зачем смеяться над тем, что люди теряют дом, семью, жизнь. Че­хов написал, что это комедия, но он, по-моему, вкладывал в это слово горький смысл.

«Вишневый сад» — это карусель, на которой кружатся пе­чальные люди.

Я не знаю японского языка, но к концу работы мне казалось, я стал понимать интонации. Театр — это не только слова, это пси­хологическая игра, это действие. Я надеюсь, что все это станет вам понятно. Ну, может быть, не с первых минут, а лишь к концу. Поэтому я прошу вас дождаться самого финала и не делать по­спешных выводов.

Я говорю об этом потому, что отношусь к своему спектаклю как к ребенку. Я уеду с приятным воспоминанием о Японии. Я полюбил Комаки-сан и многих других актеров.

Я буду рад еще раз когда-нибудь приехать к вам».

Вторые два месяца

«Месяц в деревне» в Токио будет называться «Наташа». Давно хо­тел снимать по этой пьесе фильм и именно так его назвать. Наталью Петровну никто, кроме мужа, Наташей не зовет. Все го­ворят уважительно: Наталья Петровна. На самом же деле она — Наташа. Она и страдает оттого, что для многих уже Наталья Пет­ровна.

Такое название— вполне тургеневское. «Месяц в деревне» звучит не так уж хорошо, мы просто к нему привыкли, а в Япо­нии оно и вовсе не звучит. Так пусть будет «Наташа».

К моему приезду уже выпустили афишу. Женщина с веером, а внизу иероглифы, обозначающие слово «Наташа». Афиша больше похожа на рекламный плакат. Рекламируют, допустим, веера. А снизу еще светлая полоса — там кто-то пристроился и рекла­мирует пирожные.

Пришел художник, мы немного поговорили, и вот уже по го­роду рядом с прежней развесили еще одну афишу.

Я не слышал ни «охов», ни «ахов» по поводу того, что возник­ла незапланированная работа и лишняя трата денег. Все произош-

ло быстро, без болтовни. К этому здесь сразу привыкаешь, и тебе кажется, что только так и должно быть, что по-иному и не бывает.

Зачем-то я сразу включил телевизор. Борьба до невероятности уродливых толстяков. Просто какие-то бегемоты. Огромные зады, животы, ноги. Кажется, это одно из любимых спортивных тради­ционных зрелищ в Японии. Таких толстяков готовят еще с дет­ства. Находят тучных молодых людей и, если у них здоровое серд­це, специальным образом откармливают их, продолжая следить за здоровьем. По другой программе— самурайский фильм. Саму­рай кого-то разрубает огромным мечом. В прошлый свой приезд я видел то же самое. Нескончаемые серии самурайских детективов. Кручу дальше. Дичайший фарс. Мужчину выбрасывают в окно, запихивают под стол, укладывают в постель. Публика покатыва­ется со смеху. Актеры тоже не выдерживают и смеются.

С вертолета в воду летит человек, выныривает и смотрит на часы — реклама часов. Женщина ползет в песках. Тянется в му­чениях к бутылке — реклама кока-колы.

Огромная железная рука опускается с неба и среди небоскре­бов находит маленький сверкающий предмет — реклама женских украшений.

Взрыв, детский крик, обваливается потолок, страшный ветер вдувает в открытое окно чудовище — реклама нового фильма.

Скучное чиновничье заседание. Стертые, одинаковые лица. Это уже, кажется, реальность.

Тащат носилки с ранеными. Информация о несчастном слу­чае.

Бои на Ближнем Востоке. Снова обрывок совещания.

Стремительно едущий автобус превращается в огромный бо­тинок — реклама обуви.

Скачет зебра, едет раскрашенный под зебру автомобиль, за­пускают золотистый полосатый стратостат, на крыше автомобиля сидит женщина в полосатой майке. Что рекламируют — не понял. Может быть, зебру.

Как и в первый раз, все актеры сели вокруг меня и, улыбаясь, разглядывали. Я всех, конечно, сразу узнал, и ту маленькую акт­рису, которая в прошлый раз протягивала мне кем-то оставлен­ную записку: вам нужно отдать рубашки в стирку? Увидев, что я смотрю на нее, она смущенно заулыбалась, прикрыв, как положе­но, рот рукой. Во мне шевельнулась тревога: не разочарую ли я их? Может быть, они помнят кого-то, кто лучше, чем тот, кто си-

дит перед ними. Но о таких вещах не следует думать. Станешь стараться и перестанешь быть самим собой. Я не стал думать и сразу решил, что перед ними именно тот, кого они ждали.

После неправдоподобной суеты многих последних месяцев меня сразу поместили будто под стеклянный колпак. Воздух кон­диционированный, телевизор чересчур яркий и четкий. Такие цвета, что начинают болеть глаза.

Печенье почему-то хрустит, хотя в Токио невероятная влаж­ность. Люди кланяются. Пыли нет. Из-за той же, кажется, влаж­ности. В ресторанах главное лицо — посетитель, а не официант. Все игрушечно чистенькое.

Этот стеклянный колпак или «стеклянный зверинец» начался еще в самолете. Я увидел, что сосед-японец вынул из бокового кармана клочок бумаги и вдруг, надув его, превратил в удобную подушку. Сбросив ботинки и удобно устроив ноги в белоснежных носках, он улегся спать. Мужчины-японцы, когда только возможно, сбрасывают ботинки, оставаясь в носках. Разминают и массируют рукой ступни. Я принял снотворное, но всю дорогу промаялся. Мой сосед почти до самой посадки проспал.

Мое окно выходит на крышу, покрытую зеленым сукном напо­добие бильярдного стола. Это как бы трава. На сукне красиво рас­ставлены кадки с растениями.

Улицы — нарядные. Флажки, гирлянды, фонарики, мишура, как у нас на елке. Все блестит и от легкого ветра колышется. Дома — один на другом или один вдвинут в другой. Каждый дом по-особенному придуман. У одного — оригинальный выступ. Удругого — уступ. Треугольники, квадраты, шестиугольники. Та­кого интересного города во всем мире, по всей вероятности, нет. Хотя, признаться, я слишком мало видел городов на земном шаре, чтобы сравнивать.

Когда приехал, долго не мог освободиться от впечатлений пос­леднего месяца перед отъездом сюда. Шли экзамены для поступа­ющих на актерский и режиссерский факультеты. После пятнадца­ти лет перерыва меня неожиданно снова позвали преподавать в Театральный институт. В памяти осталось большое количество молодых и чудесных лиц. Мы просмотрели около тысячи чело­век, а мест было всего двадцать. Почти всем приходилось отказы­вать. Это тяжелая процедура. Особенно когда отказываешь лю­дям, долго мечтавшим о часе поступления. Я себя чувствовал

обидчиком. Мне потом даже снилась эта толпа. Принятые были счастливы. Прыгали, обнимались, пели.

Я всегда думал, что мастера — это хорошо, а молодежь — лучше.

Теперь нужно будет придумать интересную программу обуче­ния. Когда я учился, способ обучать вызывал у всех скуку и скры­тую неприязнь.

«Давайте послушаем шум на улице». И двадцать человек вытя­гивали шею. Это было упражнение на внимание. Я тоже вытяги­вал шею, а думал о чем-то совершенно постороннем. Месяцами, годами преподавали будто бы «систему» Станиславского. А что-то самое главное приходилось постигать почти случайно. Педаго­ги сами часто не знали, что же главное. Теперь нужно спросить себя: что действительно главное? И сразу с этого начать.

На следующий день после моего приезда в Японию репети­цию не назначили, так как нужно было приготовить выгородку. Зачем, думаю, на это тратить целый день. У нас поставили бы стол— он изображал бы балкон. А два стула— все остальное: крутящуюся скамейку, кареты и т.д. Все это за пятнадцать минут до репетиции сделала бы Лиза, наш помощник режиссера. Прита­щила бы стол и два стула. А тут — целый день. Я не вытерпел и в три часа пошел в театр. То, что я увидел, поразило меня. В репе­тиционном зале выстроили всю нашу двухэтажную декорацию. Только пока не из металла, а из дерева. Безукоризненно крутилась большая скамья. На верхний этаж беседки вела крепкая лестница. Я залез наверх — ничто не покачнулось. Все было прочным и от­меренным до сантиметра. Сделали это за полдня не рабочие, а молодые актеры. Они высунулись из дверей, чтобы узнать, все ли в порядке. Что я мог им сказать? Я вспомнил, как долго у нас ждали инженера, чтобы рассчитать прочность верхнего этажа. И еще долго рассчитывали, чтобы, крутясь, скамейка не задевала за колонны. Но она все равно задевает. А если без инженера? Вот просто так: молодые актеры Бронной взяли бы пилы, гвозди и молотки. Черта с два! И не взяли бы, а если бы и взяли, то ничего бы не сумели сделать.

Когда среди тысяч японцев вдруг увидишь европейское лицо — а такое лицо здесь редкость, с другого конца света встре­чаешь одного или двух, — то это европейское лицо кажется не­рельефным, стертым. Глину в руках помяли, а вылепить что-то определенное не успели.

Наши чертежи, декорации и эскизы костюмов вложили в кра­сивые прозрачные конверты. Теперь у них антикварный вид.

С каждого эскиза сняли копию, чтобы не затаскать оригинал. На полях эскизов мой сын, художник этого спектакля, сделал уйму пометок и дал мне сотню устных наставлений. Как что шьется и из какого материала. Однако ко мне ни разу никто не обратился. Через некоторое время меня просто позвали посмот­реть примерку уже готовых костюмов.

Какие я там увидел кружева, какой бисер и перья... Как сшиты фраки...

По ходу спектакля нужна музыка Моцарта и Россини и еще аккорды, про которые я не помнил, откуда они. На репетиции я их вдруг услышал. Японцы нашли эти аккорды — они были в одной из симфоний Шостаковича.

Они шутят, 'что сами почти ничего не изобретают, но все но­вое, что появляется в мире, тотчас становится им известно и ник­то лучше японцев не умеет организовать *производство.*

...Репетировать я начал с того, что решил «успокоить» рисунок нашего старого московского спектакля.

Попробовал и, испугавшись, сразу решил снова обострять.

Не должно получиться томительной разговорности. Наталья Петровна не томится. Ее, скорее, лихорадит.

Она не знает, что ей грозит судьба Раневской.

Надо было бы ставить эти два спектакля в обратном порядке. Раньше — Тургенев, а затем — «Вишневый сад». С чего *началось* и чем *закончилось.*

Попасть в Токио в уличную пробку — настоящее бедствие. Десять метров едешь полчаса. Однажды, пока я ехал из театра к себе в гостиницу (двадцать минут ходу пешком), проклял все. И «Месяц в деревне», и Курихару, и Миядзаву, заодно и Куросаву. Был ливень, и я не решался выйти. Пожалуй, мне и не открыли бы дверь посредине пути. Тут везде такие порядки, что меня со­чли бы за нарушителя. Мимо на дикой скорости, почти задевая друг друга, проскальзывали автомобили, мотоциклы, велосипеди­сты, а наш ряд никак не двигался. На лицах водителя и пассажи­ров не было, однако, и тени раздражения. Люди в это время, мо­жет быть, отдыхали, не знаю. Японцев отличают покой, дисцип­линированность и порядочность. Автобус едет медленно — ну что ж, поедем медленно.

Я ни разу, пожалуй, не видел раздраженного человека.

Забавно смотреть, как японцы переходят улицу. На красный свет не пойдут, даже если нет машин. Решив, что светофор сейчас переключится на зеленый, кто-то случайно трогается с места, но тут же возвращается обратно.

С неба упадет одна капля — как по команде все раскрывают зонты. Каких только тут нет зонтов! Япония — это зонты. Ни од­ного человека без зонта. Я тоже хожу под зонтом. В Москве за всю жизнь ни разу не брал в руки зонта. Считал, что это дело женское. Но, оказывается, под зонтом прекрасно. Даже лучше, чем без зонта.

После той уличной пробки в дождь я выскочил наконец из ав­тобуса, но попал в другую, людскую пробку. Это было похоже на демонстрацию. Вместо транспарантов несли зонты. Белые, крас­ные, зеленые, клетчатые, прозрачные, полосатые.

Тут же. недалеко от автобусной остановки, стояла почему-то сотня детей, и все под зонтами. Взрослые огибали эту толпу быс­тро и изящно, поднимая зонты или на мгновение отводя их в сто­рону. Некоторое время я стоял в оцепенении. Если посмотришь вниз— быстро-быстро идущие ноги. Вверх— сплошная крыша из разноцветных движущихся зонтов. Со своим зонтом я запутал­ся окончательно, задевая всех и каждого. Любой, за кого я цеп­лялся, извинялся передо мной.

Итак, в руках у всех зонты, а из ушей торчит тоненькая прово­лочка. И тянется в карман или сумочку. Это последнее увлече­ние — слушать на улице музыку. Чего терять время зря. Идут и слушают любимого певца. Для этого выпущены специальные ма­ленькие кассетники с миниатюрными наушниками. Все идут и улыбаются своей внутренней музыке.

В автобусе рядом со мной сидел молодой человек и тоже все время улыбался. Я увидел, что он в наушниках. Одет он был в ко­ротко обрезанные красные галифе из легкого материала. В его черную шевелюру была вколота красная челка. Но только я один посматривал на этого парня. Остальные не обращали на него ни­какого внимания, как если бы он был в обычной одежде. Рядом с ним сидела его девушка, в коротких шортах, черных узорчатых чулках и ажурных босоножках без задников на очень высоком каблуке. Слушали они одну и ту же музыку, так как ее наушники были подсоединены к его кассетнику. Улыбались они одновре­менно и при этом переглядывались. Парень в красных галифе, пожалуй, все-таки исключение. Мужчины одеты довольно строго, но женская одежда в Японии умопомрачительна. Она легкая и изящная. Женщины порхают, как бабочки. Я говорил, что япон-

екая улица похожа на раскрашенный муравейник. Нет, скорее, на рой бабочек. Широкие легкие шаровары, развевающаяся кофточ­ка и клоунское жабо. Маечка с одним плечиком и многими обор­ками тоже с одной только стороны. Шаровары коротенькие, очень широкие в бедрах и узенькие внизу. Одежда женщины — это не бытовая необходимость, это ее украшение. Притом украшение ре­бячливое, наивное. Только, конечно, очень умело сделанное. На­ходясь среди таких женщин, мужчинам надо бы себе тоже что-то придумать. Но они, видимо, знают, что и так нравятся.

\*

Утром шел дождь. Я спустился в вестибюль и увидел, что меня с зонтом ждет администратор.

После репетиции другой зонт мне преподнес переводчик. С этим зонтом я как раз и хожу. Когда зонт без дела, то лежит в матерчатом чехольчике, потом еще в одном, дальше — в целлофа­новом и, наконец, в кожаном.

Комаки Курихара, исполнительница роли Натальи Петровны, неожиданно слегла в больницу. Оттуда приезжает на репетиции. Выглядит усталой. В глазах нет блеска, который поражал меня в прошлый раз. Тогда роль Раневской была для нее праздником. Она впервые играла в другом театре и работала с новым режиссе­ром, то есть со мной. Теперь работа в другом театре для нее уже не новость. Кроме того, говорят, что между ее основным театром и этим возникли трения. Все это, быть может, и не так, а просто переутомилась. До этого снималась в трудном фильме, где было много ночных съемок. А еще перед этим играла Джульетту. Не успела опомниться, как нужно учить огромные тургеневские мо­нологи.

...«Леопард»— фильм Висконти. В главной роли— Ланкас­тер. Столько раз слышал это имя, а вижу в первый раз. Из многих фильмов Висконти тоже, пожалуй, видел всего три. Это равно­сильно тому, что писатель не читал, допустим, Диккенса или Фло­бера. Но не выпрашивать же контрамарку в Доме кино.

Такого актера, как Ланкастер, нельзя не видеть. Кроме того, он — прирожденный Ракитин. Таких актеров, наверное, больше нет. Или, во всяком случае, они во всем мире наперечет. Один, два, три...

Огромный стареющий красавец. Не пошлый, а такой, каким, может быть, был Станиславский. Осколок ушедшего времени.

Фильм начинается спокойно, с домашней молитвы. Старый жи­вописный дом с каменной террасой где-то в горах. Природа и ар­хитектура у Висконти всегда аристократичны. Мы медленно ос­матриваем сад, старые статуи с отбитыми носами, террасу, окна с колышущимися занавесками. Висконти обладает магнетизмом, когда что-то медленно и таинственно перед вами разворачивает. Затем в этот спокойный старый мир ворвутся войны, революции, одна эпоха сменится другой, третьей. А мужчина, которого играет Ланкастер, незаметно будет стареть.

Долгое время трудно понять, о чем этот фильм. Может быть, о революции Гарибальди? Или о том, как в доме у аристократа по­явилась простая женщина, возлюбленная племянника? Или о том, что двое мужчин, племянник и дядя, влюбились в эту красавицу? Наконец осознаешь, что фильм — про уходящее время. И про то, что для кого-то оно обязательно уходит. «Мы жили как леопарды, а теперь все будет помельче и похитрее». Так говорит герой. Он грустно смотрит, как на балу веселятся молодые женщины. Они так смешно прыгают на огромном диване и хохочут. Но разговор старика с женой племянника похож на прощание с жизнью. Нача­ло фильма — бои. Окончание — бал. А герой, в черном старомод­ном пальто и огромном белом шарфе, превозмогая сердечный приступ, осторожно ступает по сырым плитам темного проулка. Мяукают кошки.

Мне подарили прекрасно изданный альбом, посвященный па­мяти Висконти. Я долго вглядывался в лицо этого гениального че­ловека. Такие художники, как Висконти, в своих произведениях всегда говорят о себе. Хотелось что-то еще дополнительно по­нять, глядя на фотографии. В альбоме есть замечательное фото. Нос к носу сидят Висконти и Феллини. У Феллини лицо озорное, у Висконти — печальное, усталое. Такое бывает у людей, изведав­ших все и знающих, что существует предел.

У Висконти, как и у Феллини, ничто просто *не обозначается.* Если, допустим, необходимо показать бал, то о нем рассказывает­ся не мимоходом, не для служебного определения места действия, а полностью, во всем объеме. Уж если бал, то он развернется в полную силу во времени и пространстве. Это будет бал не вооб­ще, а именно этот. В сценарии может быть только написано: бал, танцуют, проходит герой... Но в таких фильмах, как «Леопард», картина жизни дается объемно, по-шекспировски, по-толстовски. Сотни лиц на балу, но они охарактеризованы, множество залов, но их расположение и их назначение понятно. И понятно, как бал

начинается, какие там танцы и как их танцуют, как бал набирает силу и как затухает. И все, что чувствует и о чем думает при этом герой, тоже раскрывается полностью. Такие фильмы — как клас­сические романы.

Грубый набросок первого акта «Месяца в деревне». Чтобы ар­тистам была ясна обшая схема. Наталья Петровна должна быть бурной, дерзкой, веселой. Такою ее не только Ракитин раньше не знал, но и она сама себя такой не знала. Буря, возникающая в ней, ей незнакома. Эта буря опережает ее разум.

Актеры вначаае пугаются некоторых моих предложений. Нео­жиданно для них я многое слишком обостряю. Потом они затиха­ют, ощущая в этом обострении смысл. Нужно уйти от «салонной» трактовки. Актеры пробуют, но с первого раза у них. конечно, ни­чего не получается. Тогда они остаются после репетиции, заново просматривают видеопленку, на которой заснят ход прошлой ре­петиции. Слушают запись московского спектакля, что-то обсуж­дают. Назавтра их проба уже похожа на дело.

Удивительная у них способность проникнуть в суть чужой для них культуры и искусства. В японцах есть особая внутренняя *цеп­кость.* Они очень сосредоточенные люди и именно внутренне цепкие. Окружающий мир как-то очень точно запечатлевается в их сознании, в их душе.

Комаки Курихара по-прежнему приезжает на репетицию из больницы. Рука выше локтя перевязана. Выглядит измученной после уколов.

Японцам Тургенев совсем не знаком. Чехова знали. Тургене­ва — нет. Я тоже по-настоящему еще не вошел в курс дела. Знаю одно: Наталья Петровна дерзко и весело, сама того не ведая, гото­вит преступление. А когда поймет это, будет истязать себя за па­дение.

Текста очень много, но он должен нанизываться на острое психологическое действие.

Если я стану рассказывать дома, что в Японии после репети­ции, приходя в отель, до вечера готовился к следующему дню, мне, пожалуй, не поверят: ведь я уже однажды ставил этот спек­такль. Но я отвык от пьесы. Приходится вдумываться заново.

По-моему, я так и Оле Яковлевой говорил: нужно играть Ната­лью Петровну дерзко. Ракитин даже вот как шутит: вы меня се­годня отчего-то преследуете.

Гаев из «Вишневого сада» — это, наверное, состарившийся и разорившийся Ракитин.

Две эти пьесы замечательны. Они друг друга продолжают и дополняют. «Вишневый сад»— разбитая чашка. А «Месяц в де­ревне» — первая трещинка в ней.

\*

Всю репетицию в зале просидел Арнольд Уэскер. Он приехал из Лондона на премьеру своей одноактной пьесы. Мы разговари­вали через двух переводчиков. Один переводил с английского на японский. Другой — с японского на русский. Уэскер спросил, всегда ли я так работаю или только с иностранцами. Он имел в виду, что я много показываю и почти физически подталкиваю ак­теров к выполнению задачи. Я ответил, что работаю так всегда и что если в его глазах я выглядел глупо, то и у себя дома выгляжу так же. Мой ответ многоступенчато переводили. Наконец Уэскер замахал руками и что-то ответил. Снова заработали переводчики, и я наконец услышал, что, напротив, мой способ репетировать ему понравился. Многие, сказал он, о чем-то просят актеров, но сами плохо понимают, как это можно выполнить.

В Москве из-за большой занятости не успеваешь многое про­читать, тем более — перечитать. А тут в долгие тихие вечера гло­таю одну книгу за другой. Заодно перечитал «Сон в летнюю ночь», может быть, пригодится для работы со студентами.

\*

Расстроившись после одной из трудных репетиций, я сказал переводчице Митико-сан, что не пойду обедать. Побродив по ули­цам, я пришел в конце концов в отель и на столе в своем номере увидел пакет с едой и фруктами. Митико настолько внимательна, что при ней боишься обронить лишнее слово. Она тотчас ответит каким-либо делом.

Девочка, которая в прошлый мой приезд играла Аню в «Виш­невом саде», продолжает и сейчас ежедневно приходить на репе­тиции. До начала она делает неимоверно сложную зарядку, стоит на голове и т.д. А потом сидит и смотрит, как репетируют другие, так как в спектакле не занята. Сегодня принесла смешные рисун­ки: собаку, свинью, обезьяну. Это для Натальи Петровны, которая сказала Беляеву, что видела его рисунки. Японка решила, что На-

талья Петровна эти рисунки должна показывать. Мы так и сдела­ли. Тем более что рисунки оказались очень симпатичными.

На этот раз моментами я вижу в Комаки тихое упрямство. Она не возражает, но молчит и смотрит в пол. В эти минуты я догады­ваюсь о той стороне японского характера, какую еще не знаю. Японцы всегда приветливы и улыбаются. Вдруг слышишь, на улице кто-то громко разговаривает. Оборачиваешься — это про­щаются друг с другом и при этом раскланиваются два японца. Они вежливы, но тверды. Человек улыбается, но с места его не сдвинешь. В этот момент надо умело отступить, смягчить обста­новку, заново найти контакт.

Со своим характером, однако, тоже особенно не управишься. И на упрямство реагируешь раздражительностью.

В прошлый раз, после «Вишневого сада», вся пресса была благожелательной. Но спектакль, конечно, не мог понравиться всем. Один из наиболее известных режиссеров, руководитель са­мого крупного японского театра, спектакль совсем не принял. Он, правда, в это время сам ставил «Вишневый сад», так что в какой-то степени его неприятие было понятно. Уже без меня он резко высказывался против моей трактовки. Надо ставить Чехова реаль­нее, говорил он. Много раз он сам ставил Чехова, но при этом лишь копировал МХАТ. Его «Вишневый сад» прошел без успеха, но Комаки, может быть, в какой-то степени осталась под впечат­лением его критики. Она старается избегать резких ходов, и неко­торые мои предложения ее немного сердят. Ей кажется, что я хочу сделать Наталью Петровну неприятной. Но в резко драматичес­ком, даже гротескном рисунке может быть не меньше женствен­ности, чем в лирическом. В мире столько прекрасных актрис пользуются резкими красками и от этого не проигрывают.

Все время на репетициях сидят актеры, не занятые в спектак­ле. На коленях у всех пьеса. Сидят, делают поправки, вписывают в свой экземпляр мои замечания. Приходят в дождь, в жару, пере­обуваются у входа и, как ученики, садятся в ряды. Это не только их работа. Это — их клуб, их школа, их развлечение. В конце кон­цов, это их театр. В перерывах помогают в хозяйственных делах. Убирают, приносят чай.

Разглядывая снова альбом, посвященный Висконти, удивля­юсь лицам актеров, снимавшихся у него. «Месяц в деревне», конечно, тема для Висконти. Какого бы он Ракитина нашел! А Беляева! Мы часто придумываем что-то далекое от пьесы из-за от­сутствия необходимого материала. Если говорить даже об одной типажности, то все же типажи должны соответствовать образу. Когда это не так, мы начинаем прибегать к хитрости и придумы­вать сногсшибательные теории.

Своего «Леопарда» Висконти снял с актерами разных нацио­нальностей, а потом всех озвучил по-итальянски.

Правда, иногда несоответствие актера роли создает неожидан­ный эффект. Заставляет по-новому взглянуть на знакомые образы и положения. Но все же лучше это делать сознательно, а не от бедности.

В Москве сейчас, вот в это время, идет мой спектакль «Три се­стры», только не в нашем помещении, а в филиале МХАТа. Весь август театр будет играть на этой сцене. Как они там сейчас? Иг­рать на сцене МХАТа и почетно, и несколько страшновато. Пуб­лика везде своя, и я боюсь возгласов: а, это не МХАТ, а какой-то другой театр! Когда во МХАТе идет поставленный мною «Тар­тюф», то приходится встречаться в основном с незнакомой публи­кой. Даже одежда другая. Во МХАТе публика более благополуч­ная, что ли. А с другой стороны— более случайная, чем на Ма­лой Бронной. Пожалуй, многие придут сюда, не очень-то зная, что существует наш небольшой театр. Трудно сразу установить контакт с такой публикой. Недавно то же самое было, когда мы играли Уильямса на сцене Театра сатиры. Зрители привыкли здесь слышать что-то очень громкое, направленное прямо в зал, и вдруг— непонятные психологические нюансы и тихие голоса. И пьеса какая-то излишне нервная. Чтобы преодолеть барьер «чу­жого зрителя», нужно потратить много сил. Мы уходили со спек­такля совершенно разбитые.

И оформление на чужой сцене выглядит почти всегда не так, как нужно. Кто сейчас позаботится о том, чтобы наше оформле­ние хорошо вмонтировать в рамку чужой сцены? Только я мог бы определить с точностью, как тут все нужно распределить. И вооб­ще— правильно ли мы на этот раз поставили «Трех сестер»? Столько было мыслей, но что получилось?

Критика была невнятной, только раздражала, даже если хвалила. От критиков в настоящее время не добьешься толку. Они стали жить как бы внутри своего собственного клана. Там свои законы, задачи, взаимоотношения. Мы — только повод для их разговора друг с другом.

Новых имен в критике нет. Известные критики выглядят усталыми, все им надоело. Того взаимопонимания, которое прежде, во всяком случае у меня, было со многими критиками, теперь нет. В этом я виню их, а они — меня.

Обедаем в ресторане после очередной нелегкой репетиции. В Москве я не хожу в рестораны. Они меня отталкивают. Для меня это тяжелое испытание. Огромный зал, много народу, не­приветливые официанты. Здесь ресторан — понятие легкое, изящное, *летнее.* Отдых. За тобой ухаживают. Раскрывают перед тобой меню — там не названия, а картинки. Выбирай любую кар­тинку. *Я* выбираю что-либо незнакомое. Ем. Спрашиваю, что это такое. Актеры долго ищут в японско-русском словаре. Нашли. То, что я ел, оказалось сырым мясом спрута и каракатицы.

Еще там были другие блюда. Темпюра — жаренные в кипя­щем масле большие креветки. Суси— тугой комочек риса, по­крытый ломтиком сырой рыбы. Сябу-сябу — тонко нарезанное сырое мясо. На одну секунду его опускаешь в кипящую воду, за­тем — в соус. Очень вкусно. Садишься — сзади кто-то тихо под­ходит и надевает на тебя веселый бумажный передник. Легонь­кий, узорчатый, он завязывается сзади на шее и на спине. Обер­нулся — все в этих передниках. Ну просто «сон в летнюю ночь».

Самый важный момент в спектакле «Месяц в деревне» — раз­говор Беляева и Натальи Петровны в четвертом акте. Он важный и очень трудный. Не только в психологическом плане, но и по объему текста. Оба говорят друг с другом бесконечно много. Я наблюдаю за актрисой и вижу, что она доверяет словам бук­вально. Получается что-то сентиментальное, что ей не к лицу и лишает сцену внутреннего движения.

Между тем в большом монологе только одна мысль: Наталья Петровна решилась прекратить всякую игру, так как чувствует, что наступил предел. Я представляю себе, что монолог этот мож­но сказать неожиданно быстро и резко. Повернувшись и дерзко глядя Беляеву в глаза. Да, любила! Да, сходила с ума! Да, совер­шала безрассудные поступки! Но теперь все кончено, уходите!

Актриса мнется и тихо говорит, что у Тургенева Наталья Пет­ровна глядит в пол и лишь протягивает Беляеву руку; Я, разумеет­ся, знаю эту ремарку. Но в спектакле образуется свой собствен­ный контекст, и в зависимости от него понимаешь необходимость того или иного поворота. Вернись я к ремарке — потеряю наме­тившийся характер Натальи Петровны и необходимый для чет­вертого акта накал действия.

Чувствую, что начинаю немного сердиться. С сожалением за­мечаю, что за последние годы часто сержусь, когда со мной спо­рят. Понимаю, что это плохо, но, как Наталья Петровна, говорю себе: это не в моей власти.

Хорошо бы признаться Беляеву в любви так, как будто призна­ешься в ненависти. Говорить с поднятой головой, глядя в глаза, потому что все равно это *конец.*

Фильм Феллини «Город женщин». Два с половиной часа про­скочили как пятнадцать минут. С экрана обрушился такой шквал причудливых образов, что я не успел изменить позу. Не могу ска­зать, что Феллини с каждым новым фильмом углубляет свое твор­чество, но его мастерство становится все изощреннее. Он эту манеру, названную впоследствии необарочной, открыл, а теперь, пожалуй, сама манера диктует ему что-то. Он стал в какой-то сте­пени ее рабом. На этот раз Феллини собрал сотни женщин — вся­ких, какие только существуют на земле. Толстых, высоких, ни­зеньких, красивых, уродливых, стройных, нормальных, хищных, несчастных и счастливых. И поселил всех вдали от города, в ог­ромной гостинице с многочисленными залами, комнатами, стади­онами, барами и т.д.

Действие из огромного амфитеатра, где толпа женщин смот­рит диковинные представления, перекочевывает в другой зал, те­перь уже спортивный, где катаются на роликах. Можете себе представить, до какой чертовщины доводится здесь это катание.

Полушепот нескольких людей в углу сменяется воплями на женском митинге. Женщины митингуют против мужчин. Одежды женщин сверхэкстравагантны. Но теперь, видя токийскую толпу, я уже не знаю, где у Феллини вымысел, а где правда.

Женщины в большинстве своем итальянки, поэтому темпера­мент сцен необычайный. Есть и француженки, и англичанки. Женщины, ненавидящие мужчин, собрались отовсюду. В одном из залов разыгрывают фарс. Домашняя хозяйка убирает, стирает, гладит, кормит детей, купает их— это делается в диком темпе, чтобы к приходу мужа все было готово. Под улюлюканье зритель­ниц входит муж (женщина в глупой мужской маске). Он пристает к жене с ласками. Она уступает ему, не прекращая гладить, выти­рать посуду и т.д.

Среди всего этого женского общества— ну кто бы вы дума­ли? — конечно, Марчелло Мастроянни! Попал он сюда совершен­но случайно. Спал в вагоне поезда, проснулся, увидел чьи-то нож­ки, тотчас поправил галстук. Но женщина ушла в туалет. Он — за

ней. Попытался закрыть за собой дверь. Еще кое-что попытался сделать, но поезд затормозил, и женщина сошла — он за ней. Лес. Женщина устремилась в лес — он за ней. Поезд ушел. Он махнул рукой и побежал за женщиной. Догнал, опять стал приставать. Она попросила его зажмурить глаза и, конечно, исчезла.

В поисках ее он и попал в Город женщин. Для него начинается кромешный ад. Возмездие за мужскую невоздержанность. Но не так все просто. Дальше пойдут осложнения. Станет раскрываться, так сказать, оборотная сторона феминизма.

Вышел я ошеломленный, оглушенный. С единственным жела­нием где-нибудь что-то прочитать об этом фильме, чтобы понять до конца его смысл.

Марчелло Мастроянни еще раз я увидел по телевизору. Он участвовал в какой-то рекламе. Кажется, духов.

Возвращаясь домой после фильма Феллини, я стал расспра­шивать Митико-сан о семейных проблемах в Японии. Много ли разводов? Мало. А есть ли в Японии такое понятие, как любовни­ца? Есть, но это явление не частое. Значит, семьи живут хорошо? Плохо. Почему? Большая разница в характерах, в интересах. Жи­вут вместе, но часто остаются при этом чужими. А что, япон­цы — веселые люди? Скорее, нет. Можете ли сразу отличить японца от китайца? Нет, только по одежде. Характеры у них раз­ные или одинаковые? Китайцы, может быть, немного хитрее, не обязательно в плохом смысле этого слова, но хитрее.

На репетиции я продолжаю объяснять актерам, что играть надо не только для слуха, но и для глаз. Содержание должно быть *видно.* Иногда в этом смысле нужно довести дело даже до абсур­да, а потом, когда существо схвачено, лишнюю энергию убрать.

После окончания репетиции актеры долго не уходят. Они по­вторяют свои роли. Можно наблюдать, как несколько актеров од­новременно повторяют разные куски. Одни повторяют сцену из первого акта. Другие — из третьего и т.д. Молодая актриса с тек­стом в руках сидит у самой авансцены на корточках и подсказыва­ет Комаки текст роли. В перерывах обе сверяют что-то по своим книжечкам. Эта творческая помощь — не тот энтузиазм, который с годами улетучивается. Это глубокая традиция. Привычные рабо­чие отношения.

Японцы до странности серьезный и деловой народ. Невообра­зимая честность и старательность во всем.

/

Недалеко от моего отеля — маленький театр в подвальчике, примерно на сто мест. В эти дни у них премьера «Сна в летнюю ночь». В программе предупреждают, что все действия перенесе­ны в маленький ночной бар. Оберон — хозяин бара, Пек — кель­нер. Хмельной напиток разбудит в действующих лицах эротизм. Но эротики в спектакле было не больше, чем в «Волшебнике Изумрудного города». Правда, пару раз кто-то кого-то пытался об­нять. И еще двое однажды упали на пол, и женщина подрыгала ножками. Это был бы, вероятно, идеальный детский спектакль, азартный и разыгранный в темпе. В зале — совсем молодые люди, которые точно так же реагируют, как у нас на детском спек­такле дети. Только у нас во взрослых театрах детские спектакли делаются, как правило, без охоты и быстро разбалтываются. А тут играют не за страх, а за совесть, потому что, если упадут сбо­ры, — будет плохо.

Вначале мне было интересно, но вскоре я заскучал и отвлекся на собственные мысли. Зачем же Шекспир писал эту пьесу? Что­бы позабавить толпу? Ну да, конечно. Но и только? Даже если ставить перед собой одну задачу — позабавить, то и это, вероят­но, нужно делать не так. Чтобы доставить истинную радость, нужно, конечно, достичь эстетических высот. Нельзя рассчиты­вать только на этих мальчиков и девочек, по всей вероятности, — продавцов и продавщиц. Даже грубое теперь не так выражается. На одной азартности два часа играть Шекспира— это чересчур просто.

Я вообще сомневаюсь, что Шекспир писал только для увеселе­ния толпы. Но для чего эта путаница с влюбленными, для чего этот нескладный самодеятельный театр городских ремесленни­ков?

Вся суть Шекспира, может быть, в нежности к персонажам... Должна быть *поэзия.* И при всей народности представление дол­жно быть *интеллигентным.* Фантазия не должна быть банальной, буквально площадной.

Около двенадцати ночи в Токио были сильные подземные тол­чки. Продолжались они полминуты. Отель, где я живу, много­этажный. Меня на шестом этаже качало и трясло, как в поезде. Я бросился к окну. Из окон дома напротив тоже кое-кто выгляды­вал. Но никаких признаков паники не было. Тогда я снова лег.

Не могу отделаться от мыслей про «Сон в летнюю ночь». Обе-рон у Шекспира мягкий и добрый. И Пек тоже симпатичный.

А здесь вначале они были дьяволом и дьяволенком. Путаница у Шекспира происходит случайно, помимо желания волшебников, по их недосмотру. Оберон и Пек родственны Просперо из «Бури». Это сверхмирный Шекспир. В театре же получилось, что завари­ли кашу волшебники. А они ее, напротив, расхлебывают.

Сложно обо всем этом писать и серьезно рассуждать. Иногда кажется, что искусством нужно заниматься только шутя. Чтобы получалось все как нужно, но шутя. Мы сидели в кафе с коррес­пондентом журнала. Он так громко и серьезно спрашивал, а я так обстоятельно и серьезно отвечал, что в какой-то момент мне ста­ло неловко. А что думают остальные посетители кафе? Ведь так серьезно можно говорить о том, что обвалился мост и поезд упал в реку. А театр — маленькое и смешное заведение, существующее для небольшой части населения. Но столько у нас страстей и мно­гозначительности. На самом же деле это только *театр.*

...Произошел инцидент, назревавший, видимо, уже некоторое время. Моя главная актриса прочно встала на позицию непонима­ния. Правда, возражает она с очаровательной улыбкой. После трудной репетиции, когда многое не получалось и я предпочел бы отпустить всех домой, она вдруг захотела что-то выяснить. Не то чтобы спрашивала — скорее, недоумевала. У Раневской, говорила она, больше повода для драмы, чем у Натальи Петровны. У Ра­невской утонул сын, продают имение, в Париже остался дорогой ей человек и т.д. А у Натальи Петровны — какой-то Беляев и пси­хологические кружева.

Наверно, я бы мог в чем-то согласиться с актрисой, но отчего она свои сомнения не высказала раньше? Ведь пьесу она знала давно и наш московский спектакль смотрела. Конечно, говорю я, в «Вишневом саде» больше видимых драматических обстоя­тельств. Но дело не в «больше» или «меньше», а в том, что у На­тальи Петровны другая драма. Драма скованности и невозможно­сти вырваться на волю. Драма утраты молодости. Драма осозна­ния не так прожитой жизни.

Когда приходится объяснять такие вещи — дело плохо. Актер должен схватывать общее через детали, через маленький образ. А пространные доказательства, да еще через переводчика — уто­мительны. Актриса не сдавалась и продолжала упрямиться. Ос­тальные, разумеется, молчали и слушали. Возможно, и в их души давно закралось сомнение. «Вишневый сад» прошел с успехом, а как пройдет Тургенев? Час был поздний, репетиция происходила вечером.

Когда все разошлись, вернулась Комаки, чтобы извиниться. Хотя я и соблюдал спокойствие, но попросил переврдчика взять мне срочно билет в Москву. Если уж спорить, то лучше дома. Боже мой, как захотелось домой! И чтобы был спокойный вечер. В это лето под Москвой было много дождей и зелень лезла в окна. Хорошо бы сейчас оказаться на нашей подмосковной террасе.

Зачем мне убеждать японскую актрису в том, что «Месяц в де­ревне» замечательная пьеса и что Наталью Петровну не следует играть расслабленно? Природу темперамента этой пьесы здесь сложнее объяснить, чем природу темперамента Чехова, оттого что японцы с Чеховым знакомы больше. Даже если хочешь сде­лать что-то противоположное традиции — есть от чего оттолк­нуться. А у тургеневских пьес в Японии никаких сценических традиций нет. И японские актеры совсем не знают, во что может вылиться работа.

Если что-то в творчестве не получается, если репетиция про­шла плохо, никакая экзотика не радует. Ее перестаешь замечать.

Во втором акте нашего московского спектакля на сцену, как вихрь, выскакивала Яковлева, чтобы предложить Беляеву запус­кать змея. Я, видимо, как-то удачно объяснил ей психологическую задачу, но в памяти остался только этот вихрь, а суть объяснения стерлась. Японской актрисе приходится что-то заново объяснять, нельзя же просто приказать: влетай, как вихрь! Из-за этой ерунды я лег спать поздно, проснулся рано и все старался что-то доду­мать. Теперь эта сцена будет иной, чем в Москве. Переделав ее, я попросил пройти все заново. И тут настроение мое стало подни­маться. В такие минуты проверяешь собственный профессиона­лизм. Есть ли в тебе способность разобраться в чем-либо слож­ном, хорошо объяснить, показать? И есть ли в тебе терпение, что­бы дождаться, пока другие поймут тебя?

Я стараюсь объяснить и показать каждому всю роль до санти­метра, до секунды. Каждый поворот в тексте — поворот физичес­кий, не в том, конечно, смысле, что обязательно нужно физически поворачиваться, а в том, что необходимо перестраиваться всем своим существом, а не просто менять одни слова на другие.

Когда я достигаю этого, то слышу и вижу каждую фразу, лю­бую мысль, хотя японский язык интонационно совершенно не по­хож на наш.

Будто специально для меня, по телевидению — часовое интер­вью с Феллини. Сидит в большом кресле, вытянув ноги. Круп-

ный, очень немолодой, с седым пушком вокруг головы. К собе­седнику необычайно расположен. Рассказывает о своих фильмах громко, весело, будто об увлекательных путешествиях. Похож на Просперо из «Бури». Красивая, напевная итальянская речь. Жес­тикуляция. Весь совсем открыт для собеседника и в то же время совершенно закрыт. Это трудно объяснить, трудно описать. Увле­ченно рассказывает и как бы совершенно отсутствует. У него нео­жиданно высокий голос. Из-за этого голоса я вначале даже поду­мал: да Феллини ли это? Мелькают кадры «Дороги». Дзампано учит Джельсомину стучать на барабане. Она с охотой стучит, но не так, как надо. Дзампано спокойно срезает ветку, очищает ее от листьев и больно бьет прутиком по ногам Джельсомины. Она в испуге отскакивает и, уже плача, продолжает барабанить. За пол­минуты— невероятное превращение. Джульетта Мазина— со­всем молодая. Понимаешь, как давно смотрел впервые этот фильм. Потом, в процессе интервью, показывают, как Феллини получает какой-то приз. Джульетта рядом, уже немолодая, стро­гая, в больших очках. Рядом с ней Феллини кажется огромным. Друг с другом они трогательно ласковы.

Внезапно Феллини увидел, что его снимают. Мгновенно сбро­сив пальто, завернул в него звукооператора. Тот долго не мог выс­вободиться. Вылез недовольный, но, поняв, в чем дело, расхохо­тался.

На следующий день была удачная репетиция. Комаки вдруг встрепенулась. Лицо ее загорелось, она бросила свою «лирич­ность» и прекрасно проделала все, о чем я ее просил. И тотчас речь в пьесе зашла не о влюбленности немолодой женщины в юношу, а о дерзком протесте против уходящей жизни.

Идя в театр, я видел, как приехала Комаки. Она была усталой и мрачной. Еле таскала ноги. Ну, думаю, дело плохо. Я подсел к ней и долго о чем-то с ней говорил. Она слушала, не поднимая глаз. Потом встала и блестяще все выполнила.

Мне опять нравится Япония.

Едем с Митико-сан заказывать мне очки. Я расспрашиваю о Фудзияме в связи с ночными подземными толчками. О них сегод­ня пишут газеты. На севере — семь баллов, в Токио — три. Арти­сты смешно показывали друг другу, кто что делал во время толч­ков. Исполнитель Шпигельского, например, в эти минуты с аппе­титом ел и поглядывал на потолок.

Так вот. о Фудзияме. Толчки были не от этого вулкана, хотя он

не совсем потухший. Он, как сказала Митико, отдыхает. А когда снова за работу? Неизвестно. Сильные землетрясения, по мнению ученых, бывают раз в шестьдесят лет. В 1922 году землетрясение разрушило половину Токио. 1922 + 60 = ... нетрудно подсчитать. По этому случаю создан специальный комитет, но он пока мол­чит.

Очки. Заказывали мы их в многоэтажном здании, один из вер­хних этажей которого — оптика. Об этом, по-моему, нужно рас­сказать подробнее, потому что японские очки — чудо, чудеснее зонтов и транзисторов. В углу этажа— большой кабинет, где вы­ясняют, какое у тебя зрение. Над моими старыми очками посмея­лись: они совсем не подходят вам и слишком тяжелые. У вас в этих очках должна болеть голова. Дальше японец стал проделы­вать фокусы, о которых я хотел бы рассказать нашему милому доктору Лиле Александровне. *Я* просто описал бы ей подробно те приборы, которыми тут пользовались. Но не только приборчики были поразительны. Поразительно было отсутствие всякой спеш­ки. Занимались мной два человека. Они что-то подбрасывали в руках, будто хотели еще и позабавить меня. Потом один из них сел передо мной и радостно сообщил, что мое зрение расшифро­вано. Очки будут готовы... через час. Мне пришлют их в отель.

Да, «Месяц в деревне» — пьеса не легкая. Как я с ней спра­вился тогда в Москве — не знаю. Огромное количество текста я как-то тогда утряс в форму современного спектакля. Но утряс­ти — это не значит сократить или просто быстро его приготовить.

Все должно стать понятным, продуманным, точно и резко пе­реходить от одного настроения к другому. Наталья Петровна ухо­дит со сцены в ярости и тут же возвращается взбудораженной и веселой. Но и без стремительных уходов в одном только монологе столько быстрых изменений. В каждом длинном монологе есть короткая суть, ясная цель. Надо говорить именно ради простой цели, не потеряв при этом ни одного нюанса.

Переводчик смотрит в газете, не идет ли новый фильм, кото­рый я хотел бы посмотреть. И вот — Бергман. Здешнее название фильма — «Лицо к лицу». После Феллини будто попадаешь с Южного на Северный полюс. У Феллини все вертится, кружатся огромные пространства, взаимодействуют сотни людей.

У Бергмана крупные планы одного-двух людей, а сзади, со­всем вплотную — голая ровная стена. Изредка приоткрывается часть комнаты или кусочек улицы. Чаще всего на экране — неторопливое разглядывание женского лица. Слегка улыбнулась, сме­ется, постепенно смех переходит в истерику. Камера не двигает­ся — прямые, простые мизансцены. Мягкие голоса, тихий бой часов.

Речь в этом фильме идет о жизни женщины за несколько дней до того, как она попала в клинику по нервным болезням. Душа ее полна страхов, ужасных воспоминаний. Момент попытки само­убийства снят более чем неторопливо. Подробно. Как взяла склянку. Сколько пилюль высыпала на ладонь. Как их глотала. Как запивала водой. Высыпала оставшиеся пилюли. Приняла и их. Легла, ждет. Рука ползет вверх по узору обоев, потом обесси-ленно падает вниз. Подробный анализ психопатологии. Паутина сложных связей с миром отца, матери, бабушки, мужа, друга. Со­знание этой женщины травмировано еще с детства.

Бергман зачаровывает таинственностью. Все обычно, буднич­но, но никогда не знаешь, что случится, когда откроют дверь или окно. Красивый загородный дом, пустые комнаты, а как-то страш­новато. Сюрреально.

Однако я все время отвлекался и думал о Тургеневе. Турге­нев— прелесть. Нет этой вымученности содержания. Нет этого безвоздушного пространства. Работать над пьесой Тургенева — радость и счастье.

По приезде в Москву нужно будет попробовать еще один вари­ант «Вишневого сада». На сцене должна быть детская, но изобра­женная не условно, как это делают в последнее время, а натураль­но, подробно, до последней оборочки. Всё сохранили, как было в детстве Раневской. Бледно-розовая детская, настоящая, трогатель­ная. Другая часть сцены — все остальное. Обшарпанное, пришед­шее в негодность, кое-как содержащееся. Старый бильярд и т.п. В детскую ведет дверь, развернутая таким образом, чтобы чело­век, в нее заглядывающий, был хорошо виден. Раневская то и дело заглядывает в эту дверь. Слегка отодвигает портьеру и смот­рит или распахивает дверь настежь и долго стоит в дверях, не ре­шаясь войти. Разговор может идти о чем угодно, а Раневская при этом стоит в дверях. В детскую, кроме нее, редко кто-нибудь вхо­дит, только в финале войдут все, чтобы попрощаться. Нужно та­ким образом создать какую-то «формулу», а затем играть без вся­кого нажима.

Японцы прекрасно ведут себя с детьми. Они не дергают их, не тыркают: не ковыряй в носу, не тряси ногой, не говори так громко

и т.п. Дети ведут себя как хотят. В автобусе хохочут, кувыркаются. Никто их не одергивает. Но есть в детских шалостях какая-то грань, которую ребенок не переходит. Такт и деликатность — тоже глубоко национальная черта.

Меня и моего переводчика на репетиции снимают на видео­пленку и еще ведут подробный репетиционный дневник. Все, о чем я говорю, бисерным почерком записывает в тетрадку молодой человек. Сегодня через переводчика он спрашивает, что я имел в виду, когда вчера приводил пример с шампанским. Вчера я с та­ким азартом объяснял это и был уверен, что все меня понимают, а оказалось, что не поняли. Обеспокоенный, я обратился к перевод­чику: вдруг такое непонимание — явление частое? Он подумал и ответил: «Возможно. Вас не так-то просто переводить. Вы объяс­няетесь не логическими понятиями, а образами. Это трудно пере­водить. Но я стараюсь». Тогда я объяснил ему еще раз про шам­панское и попросил перевести заново.

Суть была вот в чем. Артист, исполняющий роль Беляева, не­достаточно хорошо играет одну из своих решающих сцен. Ната­лья Петровна сознается, что любит его, и просит тотчас уйти. Он отвечает, что так уйти не может. Следует монолог, где он объясня­ет, отчего был ранее слеп. Это монолог необычайной силы. Допу­стим, говорю я, вы наблюдаете, как репетирует Куросава. Вы бо­готворите его и не решаетесь войти в комнату. Слушаете сквозь полуоткрытую дверь. Он выходит и говорит, что ваше отсутствие его рассердило и он больше не собирается интересоваться вами. Теперь ваша очередь. Сделайте попытку объясниться с ним. Кос­ноязычно, как угодно, но исправьте то, что случилось. Тут я в шутку стал показывать, как открывают бутылку с шампанским, боясь, что пробка выстрелит. Но бутылка неожиданно спокойно открылась. Я заглянул внутрь — там вообще было пусто. Я не хочу, чтобы вот так же получилось и с монологом. Мы его будем ждать, а он «не выстрелит». Уж не знаю, отчего они не поняли мой пример. Может быть, у них вообще шампанское не стреляет? Но после вторичного объяснения вижу— посмеялись, а Беляев закрыл даже лицо рукой — стыдно, что сравнили его с невыстре­лившим шампанским. Уверен, что в следующий раз он все сдела­ет как надо. Способность японцев улавливать самую суть — пора­зительна.

Прихожу на репетицию за двадцать мину!. Застаю актеров в невероятных позах, на полу. Сажусь где-нибудь в уголке и стара-

юсь запомнить, чтобы потом все передать своим. Актеры, напри­мер, ложатся на правый бок, а ноги, заложив одну за другую, по­ворачивают налево. Так, этакой восьмеркой, лежат долго. Позы смешные, но кажутся по-своему красивыми. Тела у актеров элас­тичны, как у мимов. Если уж актер сядет, то сядет удобно и вытя­нет ноги красиво. Приятно видеть каждое движение. .

Вечерами рассматриваю в отеле старую книгу, где помещены фотографии Станиславского в ролях, в частности в роли Ракити-на. Как удивительно он сидит, вытянув ноги и положив одну на другую. Как выразительно стоит возле Натальи Петровны, когда их увидел Ислаев. Какая на этом Ракитине шляпа. Какой сюртук. Мы теперь берем первый попавшийся цилиндр из старого спек­такля — вот вам и Ракитин. И точно такой же — на Шпигель-ском. Но посмотрите, посмотрите — какая шляпа у Ракитина — Станиславского! Кто смастерит теперь такую шляпу? Кто сошьет такой сюртук? Актеры возмущаются: что за шляпы нам подали? И эта шляпа, и плохо разработанное актерское тело — звенья од­ной цепи.

Здесь я со страхом брал в руки Верочкину соломенную шля­пу — мне казалось, что это музейная редкость. Между тем ее сде­лали сейчас, специально для этой Верочки. Долго вымеряли, ка­кой ширины должны быть поля, чтобы шляпа Верочке была к лицу.

Моя японская Наталья Петровна все более и более оживает. Чтобы сыграть эту роль, кроме актерских способностей нужны еще и физические силы. Пьеса держится на невероятной активно­сти Натальи Петровны. КоТиаки уже полностью овладела ролью. Эта роль для нее, пожалуй, будет выигрышней, чем Раневская.

Работая здесь, проверяешь собственные возможности— уме­ние добиваться результата, быть терпеливым и все точно объяс­нять. Пустой текст, общие места переводчик не станет и пере­водить. Он ждет, когда будет высказана мысль. Постепенно в раз­говорах я и сам стал выбрасывать ничего не значащие слова и обороты, какими часто мы окружаем бедную мысль, чтобы она выглядела богаче.

Уже два дня ждут тайфуна. Ветер усиливается. Усиливается и дождь. Тайфун — это очень сильный дождь и очень сильный ве­тер. Сейчас он идет сюда медленно, со скоростью пятнадцать ки­лометров в час, потом постепенно разгоняется до опасной скороети и силы. На улицах пусто. По стеклу окна текут потоки воды. Я заснул и весь тайфун, к сожалению, проспал. Проснулся, когда снова светило солнце и было жарко.

Праздник фейерверков в горном курортном городе. Прохлад­но, как в апреле в Москве. А в Токио жарко, душно, хотя и идет дождь. Ехать из Токио поездом два с половиной часа вверх, в горы. Дачи богатых людей, прекрасные отели. Праздник фейер­верков ежегодно устраивает один из наиболее популярных уни­вермагов фирмы Мицкоси. Его филиалы разбросаны по всему То­кио и по всей Японии. Помещение театра тоже принадлежит это­му универмагу. А Комаки Курихара, как я уже говорил, — главное лицо рекламы этого универмага. Так что я со своими спектаклями тоже как бы попал в рекламный отдел.

Дело рекламы поставлено основательно. Праздник фейервер­ков — одно только звено в этой цепи. В празднике участвует ог­ромное количество людей. Специально приглашенных и просто так приехавших или пришедших сюда, чтобы посмотреть празд­ник. Все организовано замечательно, уйма обслуживающего пер­сонала. Нельзя ступить шагу без чьей-либо помощи. Стемнело — тут же какие-то люди бегут рядом с фонариками, чтобы ты не ос­тупился. Все происходит вокруг большого озера. В центре озе­ра — небольшой остров, на нем возвышается белая мраморная беседка. Когда стемнело, беседка осветилась, она стала прозрач­ной, при этом — то ярко-белой, то розовой, то разноцветной. В беседке шел концерт, в нем участвовали певцы, оркестр из ог­ромных барабанов и бамбуковых флейт. Доносящийся с острова звук настолько чист, что кажется, оркестр находится возле тебя. Вокруг озера трибуны, наподобие тех, что устроены у нас на бе­гах. Верхняя часть трибун крытая — люди ужинают и смотрят в сторону озера. Окна на трибунах раздвижные, сидишь как на от­крытой веранде. Фейерверки следуют один за другим. Сперва они отдельные, как бы пробные. Потом их все больше и они идут все чаще. В конце концов все разрастается в один огромный, заполня­ющий все небо фейерверк. Все небо, кажется, буквально дрожит, светится. Раздаются сотни выстрелов, взрывов, громов. Я такого количества и разнообразия фейерверков просто не представлял себе. Одни заряды, в виде мощного огненного столба, с шипени­ем взлетают с земли на огромную высоту и разрываются тысячью крутящихся, сверлящих воздух искр. Искры эти разрываются на сотни более мелких. Они не просто падают вниз, а именно свер­лят воздух.

Есть фейерверки, вьющиеся, как змеи, есть мелкие-мелкие, как миллиарды бенгальских огней. Есть как шаровые молнии:

они летят по кривой, неожиданно падают в воду, вновь выскаки­вают, по пути что-то зажигая и взрывая. А затем сразу всё вместе светит, крутится и взрывается. Настоящий огненный дождь. Все время, кстати сказать, шел настоящий дождь, но он придавал все­му лишь долю какой-то художественной призрачности. Дождь не пугал — люди не уходили. По всему берегу на трибунах сидели тысячи людей.

Все натянули на себя легкие белые плащи с капюшонами и от­крыли свои замечательные зонтики.

При всем при том я чувствовал себя несколько неуютно.

Что я — Мицкоси и что Мицкоси — мне?

Хотелось домой или, по крайней мере, на репетицию. Поздно ночью я попал наконец в отель. Здесь, на курорте, это самое ста­рое здание. В нем уютно. Со всех сторон сопровождаемый покло­нами, я юркнул наконец в свой номер. Включил сразу все — вен­тилятор, телевизор и электрочайник. А сам сел записывать впе­чатления. От невероятного порядка и организованности, оказыва­ется, тоже можно устать. Заболели мускулы лица от улыбок. На-улыбался на год вперед.

За столом, во время фейерверков, переводчик перевел мне чьи-то слова. Оказывается, я похож на японца — такой же серьез­ный и мало пью, а русские, как они слышали, пьют много. Я отве­тил: это я только тут такой, чтобы не отличаться от японцев.

Один момент этого праздника был для меня особенно волную­щим. Во всю мощь загремела музыка из «Лебединого озера», та­кая протяжная и неизъяснимо скорбная. На траве появились бале­рины в белых пачках. А по озеру поплыли настоящие лебеди. Му­зыка сопровождалась треском фейерверков. Все было огненным и дымным, и еще эта удивительная музыка... Я вдруг заплакал, усевшись так, чтобы другие не заметили. Потому что вспомнил, как в прошлый приезд один японский корреспондент говорил мне в связи с чеховскими пьесами, что он их не понимает, так как там часто плачут.

Куросава хочет поставить фильм по «Королю Лиру». Там у ко­роля будет не три дочери, а три сына. *Я* сижу и думаю: в какой бы пьесе сделать так, чтобы вместо мужчин оказались женщины. Была бы новая работа для наших актрис. Феллини, возможно, сделал бы женщиной Фальстафа. Нужно предложить Яковлевой сыграть Фальстафа. А Дурову — миссис Пейдж. Дуров не захочет не потому, что это женская роль, а потому, что не главная. А Яков­лева захочет потому, что Фальстаф — главная.

В своих спектаклях я часто слишком спешу раскрывать драму. У Тургенева вначале — почти веселые пустые разговоры, шутки, недомолвки. Все раскрывается постепенно. В пьесе длинный путь от смеха к слезам. Вначале всем кажется (да и Наталье Пет­ровне тоже), что все с ней происходящее — только недоразуме­ние. Легкое опьянение, угар. За веселостью Натальи Петровны таится загадка. Я и в Москве думал так же. Думал-то так, а на практике тянул актеров проявить все драматическое поскорее. Тонкость заключалась бы в том, что внутри происходит одно, а видим мы другое. Но оказывается, это не так-то просто сделать. У Тургенева если даже вначале что-то и проявляется, то, скорее, именно в излишней веселости. Сегодня, когда репетировали, все советы актерам сводились, пожалуй, только к одному: не спешите проявлять драму, прячьте то, что внутри, больше шутите.

В последнее время многие из нас разучились делать «закры­тые» вещи. Всех отчего-то тянет к прямому проявлению. Это, к сожалению, огрубляет. Такой болезнью огрубления, по-моему, бо­леют почти все. И из-за того, может быть, что молодыми мы ходи­ли в скучный театр. Хотелось что-то расшевелить. Так мы и оста­лись «массовиками-затейниками». К тому же в свое время на всех очень повлияло брехтовское течение. Брехтовский театр, конечно, замечателен. Но мы, по-моему, стали перебарщивать. Делаем яко­бы по-брехтовски, где надо и где не надо.

Мне нравилось, как Высоцкий в «Вишневом саде» играл на авансцене, почти разговаривая с публикой. Но этот прием нео­днократно уже нами использовался, а вот как сделать по-чеховс­ки, притом чтобы выглядело столь же темпераментно, как и тогда, когда мы резко театрализуем? Лопахин, по Чехову, заснул в ожи­дании поезда. Читал какую-то книгу и заснул. Мы подобных ню­ансов боимся. А сколько нежных нюансов у Тургенева в сцене Ве­рочки и Беляева! Я же эту сцену в первой своей постановке гнал чуть ли не вскачь.

В первом акте Наталья Петровна признается Ракитину в том, что их любовь слишком для нее спокойна, она даже ни разу не плакала из-за этой любви. Я уже тут, в самом начале спектакля, стремился к открытому проявлению драмы. Да, это, конечно, дра­ма, только пока еще скрытая. Можно пока говорить шутя, смеясь, а мы будем догадываться о драме. Наталья Петровна долгое время сама как бы верит в то, что интерес ее к Беляеву — недоразуме­ние, не более чем баловство. Только впоследствии она поймет, как глубока ее болезнь. Оставшись с Беляевым наедине, она рассказывает ему свою жизнь. И тут я раньше настаивал на проявле­нии драматического темперамента. «Нервней, нервней», — про­сил я. А на самом деле Наталья Петровна рассказывает о своем несчастливом детстве смеясь. Разве так не бывает часто? Люди почти шутя вспоминают прошлое страдание.

\*

Когда несколько лет назад мы с сыном придумывали оформле-ние к «Месяцу в деревне», была осень. Мы жили на даче. Снима­ли какой-то сарайчик на маленьком дачном участке. Это была за­мечательная осень. Каждый день мы вставали, для того чтобы что-то резать из картона и бумаги. Резали, кроили, примеряли. Вся комната была в обрезках. Мы придумали, как нам казалось, удачное оформление. Сооружение наподобие парковой беседки. Только это был гибрид из беседки и усадебного балкона. Все это должно было быть ажурным, легким, прозрачным. В макете это выглядело красиво. Но на сцене вышло тяжело. Выполнили офор­мление грубо, из алюминия. Все дребезжит. Скамейка, вертясь, задевает за столбы веранды, украшения на решетке балкона гнут­ся, а то и вовсе отваливаются. Однажды Наталья Петровна взя­лась за верхушку ограды балкона, и эта верхушка так и осталась у нее в руках. Публика только из вежливости не засмеялась. Вся бе-, седка установлена на огромных роликах. Чтобы их скрыть, при­шлось увеличивать высоту пола, прикрывая ролики грубым фа­нерным щитом. Крутить веранду трудно. Планшет сцены неров­ный, и с верандой еле-еле справляются трое. Иногда я все-таки слышу в зале смешки, когда веранда крутится с грохотом и скре­жетом.

И это при том, что актеры играют самоотверженно, не давая публике расслабиться. Итак, оформление могло быть изящным, а вышло грубым.

Точно так же, мне кажется, происходит часто и с внутренним рисунком ролей. Этот рисунок выделан с тою же нетщательнос­тью, как и оформление. Во всем есть элемент топорности, к кото­рой мы в достаточной степени привыкли. Числюсь я в режиссе­рах относительно тонких, есть как бы и погрубее меня, но сам-то я, к счастью, осознаю, сколь топорен. Особенно это ощущаешь, когда над пьесой работаешь вторично, после большого промежут­ка времени. Сколько незамеченных фраз. Столько неразработан­ных нюансов. Странные подмены истинного чем-то неистинным, но раньше почему-то казавшимся необходимым.

Однажды, несколько лет назад, я заблудился в лесу. Вышел на незнакомое поле. Решив, что дорогу искать уже поздно, я пошел прямо через поле, а оно все было покрыто репейником.

Вначале я как-то пробивался, с трудом переставляя ноги, затем стал выдыхаться. Бедная моя собака вообще застревала. Лапы у нее не очень высокие, шерсть длинная. Она пыталась подпрыги­вать, но изнемогла. Я понес ее на руках. Она была большой и тя­желой. Я с трудом выбрался на дорогу. Мне иногда кажется, что собака с того времени начала болеть.

Через несколько дней я обнаружил совсем рядом дорожку, на которую можно было пройти, если бы я знал местность. Вот так иногда мы играем пьесу, не изучив ее. Не хватает терпения. За­хлестывает темперамент, и хочется победить сразу. Иногда это действительно приводит к победе, но с большими потерями.

Во время сцены Шпигельского и Елизаветы Богдановны на­чался дождик. Отчего я раньше его не замечал? Из этого дождика многое можно было извлечь. Например, как прибежали бы двое людей под крышу веранды, как, может быть, Елизавета Богданов­на залезла бы в карету и опустила бы верх. И интересное измене­ние света могло бы быть. И то, как Шпигельский восстановил бы оборванный дождем разговор, и т.д. Но я почему-то выкинул все, что касается дождя. Слова о дожде оставил, а всю возможную игру выбросил. Артист условно протягивал руку, чтобы узнать, идет ли дождь, на этом дело и кончилось. И дальше столько было ненужного, условного, оправданного только секундным ощуще­нием ритма и мгновенным чувством пространства.

Все эти мгновенности, затем закрепленные, часто рождают некоторую загадочность, иррациональность, двойственность. Иногда это хорошо, но все-таки почему я не заметил дождя? Я, разумеется, пишу о дожде лишь в виде примера. Можно было бы найти слова, фразы, которые определяют важный поворот чув­ства, но я этих фраз будто не слышал, не замечал. Продирался только *вперед,* во что бы то ни стало.

Я не думаю, чтобы само по себе это было плохое качество. Оно дает возможность лучше лепить целое, но немножко больше бы усидчивости и терпения. И та же дорога была бы осилена с грациозностью.

Приходя на репетицию, не я здороваюсь с японцами по-япон­ски, а они со мной — по-русски.

В театре собрание. Администратор инструктирует актеров, как надо распространять билеты. Тут ведь нет таких, как у нас, театральных касс, нет сотен уполномоченных. И уборщиц нет, и рабочих сцены нет тоже. Все делают артисты. С охотой и весело.

...Снова с восхищением наблюдал предрепетиционную гимна­стику. Девочка лежит на полу лицом вниз. Другая топчет ее вытя­нутые ножки. Именно топчет: ходит по пяткам, потом по икрам, утаптывает. Наконец уселась на спину лежащей на полу девочки и с силой ее колотит кулачками. При этом обе громко повторяют тексты своих ролей.

Наблюдая за актерами, я вижу, что японцы умны, сосредото­ченны и деликатны. Вот по крайней мере три бросающихся в гла­за качества.

Уже несколько дней утром репетируем «Наташу», а вече­ром — «Вишневый сад». Меня попросили восстановить прежний спектакль перед их предстоящими гастролями. Месяц они будут играть в Токио Тургенева (два раза в день), а потом на два месяца с «Вишневым садом» уедут в другие города. В репетиционном зале с одной стороны — декорация «Наташи», с другой — «Виш­невого сада». Режиссерское место перемещается то на скамейку тургеневской веранды, то в кресло, которое стоит на каменистом бугре, где по вечерам разыгрывается «Вишневый сад». Актерам, по-моему, нравится эта загруженность. Она их даже радует. Се­годня, например, с одиннадцати до трех — «Наташа», а с четырех до семи — «Вишневый сад». '

Когда смотришь эти две пьесы одну за другой, приходишь в восторг и одновременно в ужас. В восторг— от их художествен­ного совершенства, их величия. В ужас — от ощущения катастро­фически бегущего времени.

Что случилось с тургеневским Беляевым, нежным, озорным, впервые влюбленным? У Чехова — Петя Трофимов, «вечный сту­дент», «облезлый барин». У тургеневской Натальи Петровны — сын Коля. У мальчика любящая бабушка, гувернеры, учителя. Сын Раневской Гриша утонул. «За что?!»— кричит Раневская на его могиле.

А сколько вокруг уродливых, искалеченных людей — Яша, Дуняша, Епиходов, Шарлотта. Все снуют, говорят глупости, ме­шают.

У Тургенева в пьесе — плавный ритм. Округлость. У Чехова ритм сбивчивый, трагикомический. Все смешалось в доме Ранев­ской. Люди друг с другом несовместимы, а живут тесно, рядом. Переплелось прошлое, настоящее, будущее. У Тургенева — *нача­ло,* у Чехова — *финал.*

*Я* смотрел в один день два первых акта, в другой — два послед­них. В первый день было очень хорошо. Именно вот так гротеск­но, условно, оголенно и нежно нужно сегодня ставить «Вишне­вый сад». На следующий день я, напротив, встревожился: не слишком ли все это оголено, обнажено, освобождено от быта? Актеры переигрывают, слишком много кричат. Утерялась мяг­кость, душевность этого пускай даже в некотором смысле цирка. Или фарса. У Чехова — особый фарс. Если можно так сказать, проникновенный. Абсолютно человечный. Лишенная теплоты пьеса становится похожей на не обтянутый материей каркас зон­тика. Даже в третьем акте нельзя ни в одном моменте, кроме фи­нала, впрямую играть драматизм. Пьеса сразу тяжелеет. Даже в четвертом акте не должно быть печальных лиц. Озабоченные — да, но не печальные.

Диско! Представьте себе очень маленькую уличную площадь. Небо над ней низко опустилось, так что осталось над головой все­го полметра. И сильная гроза. Беспрерывно молнии, и не переста­вая гремит гром. К тому же ежесекундно проносятся реактивные самолеты. Льет дождь, только огненный.

Несмотря на все эт<), кучка бесстрашных молодых людей танцует. Впрочем, это не танец. Скорее, люди прыгают от востор­га, что такая гроза. Каждый прыгает сам по себе, в одиночку, не обращая внимания на другого. Картина захватывающая. Но через полчаса я не выдержал, сбежал — закружилась голова.

Наутро я спросил ребят, долго ли они танцевали. Они ответи­ли, что еще недавно могли танцевать по шесть часов подряд без отдыха, теперь — только четыре. Одна песня сменяет другую без секундной паузы. Я иногда даже не узнавал, где начинается новый танец.

Сегодня, за пятнадцать дней до премьеры, то есть почти через полтора месяца после начала работы, привезли готовое оформле­ние и поставили его целиком в репетиционном зале. Хорошо бы работникам нашей постановочной части увидеть, как просто тут решился вопрос со скамейкой, чтобы она не сползала в сторону при вращении. Всю крутящуюся веранду может повернуть один

актер. Я добавил многие мизансцены, которые у нас из-за тяжести веранды нельзя было бы выполнить.

Поразительна не только сама декорация, но еще и то, как ее устанавливали молодые актеры. В театре, как я уже сказал, нет специальных рабочих сцены.

*Я* наблюдал за девушкой, которая, включив пылесос, чистила пол там, где декорации уже были установлены. Пылесос неожи­данно сломался. Девушка задумчиво постояла и потом куда-то ушла. Вернулась с коробкой инструментов, уселась на пол и стала чинить. Вскоре пылесос был починен.

Питер Брук, в течение десятилетия по-новому поставив всего Шекспира, теперь, как известно, живет не в Англии. По телевиде­нию транслировали передачу о гастролях его французской труп­пы в Африке. Труппа необычная. Актеры разных стран, наций, рас. Белые, желтые, черные. Атлетический негр, подвижный япо­нец, стройный, высокий и худой, с птичьим лицом англичанин, мулатка с копной растрепанных волос и горящими глазами. Ры­жий, с вьющейся шевелюрой европеец. Питер Брук— малень­кий, худенький, уже старый человек. Его лицо выгорело от солн­ца. Брови и ресницы бесцветны. Похож на старого путешествен­ника, естествоиспытателя. Вначале все сидят на незнакомом для нас африканском празднике. Толстые голые немолодые женщины, разрисованные и украшенные лентами, поют и танцуют. Их пес­ни не имеют ничего общего с европейскими. На наш слух — ско­рее, птичьи крики. А танцы — ритмические притоптывания и по­качивания бедрами. Актеры Брука внимательно смотрят. Вок­руг— старые африканцы, по виду дикари, но с лицами мудрецов. Потом актеры тоже разрисовывают свои тела и лица и танцуют вместе со всеми.

Спектакль, который они показывают, тот самый, кажется, с ко­торым Брук гастролировал по Европе. Он называется «Племя ик». Авторы его — Хиггинс и Каррьер. Играют на каменной площадке у подножия скалы. Вокруг амфитеатром расположились зрители. Их много. Реакции удивительны. Люди смотрят не только с на­пряжением, но стараясь полностью проникнуть в смысл. Смеют­ся, иногда плачут. Женщины, плача, закрывают в ужасе лица. Они относятся к этому представлению не как к развлечению, воспри­нимают спектакль как нечто большее. Они познают чью-то жизнь, может быть, свою. Это было рассчитано не на диких лю­дей, а на глубоких. После спектакля все долго не расходились.

**Актеры играют, как, возможно, играли Шекспира при Шекспире. Очень грубо, наглядно. Но это не примитивная грубость, а *найденная,* «высококачественная». Ужимки и прыжки, но ужимки и прыжки высоких профессионалов. Одежда на актерах необыч­ная. Такое разностилье Брук не раз использовал в постановках Шекспира. Актеры — как толпа нищих, только отрепья живопис­ные, они могут сойти за сверхмодную одежду.**

Потом была еще репетиция нового спектакля. У каждого в ру­ках была игрушка, изображавшая птицу. Птицы летали, садились, разговаривали. При этом надо было видеть лица актеров! Спек­такль этот будет называться «Разговор птиц». Потом шел целый ряд сценок. Например, такая. Смешной худой мужчина (впослед­ствии он давал интервью и оказался интеллигентным и красивым человеком) изображал хищную птицу в клетке. Рывками, быстро оглядываясь по сторонам, как это делают птицы, что-то гортанно выкрикивал. Перед лицом артист держал маленькое плоское изоб­ражение клетки размером чуть больше самого лица, так что птица, которую он изображал, казалась очень большой, ей было тесно в клетке. Кто-то протянул руку и клетку забрал. Птица осторожно стала расправляться и даже заважничала. Неожиданно раздался тревожный звук, и актер, быстро схватив клетку, опять спрятался за ней. И другим, уже совершенно человеческим голосом произ­нес: «Я люблю свою клетку!» Зрители хохотали и аплодировали.

Какой-то рыжий мужчина на поляне у подножия горы давал урок движения. Это были упражнения, основанные на сложней­ших ритмах. Актерам между тем лет по тридцать пять— сорок. Вид у всех, скорее, путешественников, решивших на плоту пере­плыть океан, — крепкие, странные, выгоревшие.

Вот чем занимается Брук. Он не перестал работать, уехав из своей Англии, снискав себе перед тем мировую славу постановка­ми Шекспира.

Кажется, что еще человеку было нужно!

.

Два отзыва после премьеры «Наташи» запомнились мне.

Один из зрителей смотрел «Месяц в деревне» двенадцать лет назад в исполнении англичан. «Это был салонный спектакль. А у вас, — сказал он мне, — борьба за жизнь».

«Когда у Натальи Петровны отбирали змея,— сказал вто­рой, — я испытал шок».

На банкете мне хотелось сказать японцам что-то очень хоро­шее: «Пускай землетрясения и тайфуны не повредят ни одно из ваших зданий».

Людей было очень много, и я видел их глаза.

В Японии мне часто не хотелось ни читать, ни смотреть теле­визор. Я лежал и старался что-либо вспоминать. Что-нибудь до­машнее, хорошее. Почти всегда я вспоминал одно и то же. Много лет назад, когда я впервые поехал отдыхать на юг, то после Туап­се, во время одного из поворотов поезда, увидел море и услышал его запах. Поезд затормозил, все побежали окунуться, рискуя опоздать на поезд. Перед тем как тронуться, машинист дал длин­ный гудок и вагоны медленно, так что без труда можно было вско­чить на ходу, тронулись. А потом поезд долго шел возле моря. Оно было внизу. У берега вода прозрачная, и видны тела купаю­щихся. Это все было очень радостно.

Потом из-за многих обстоятельств я стал ездить не к морю, а на север, к озерам. Через протоки большого озера нужно было иногда проходить по узеньким досточкам или по стволу упавшего дерева. Я был очень городским человеком и все боялся упасть и намокнуть. Но потом я понял, что упасть в воду и намокнуть, хотя это всегда непредвиденный случай, вовсе не страшно. Кроме того, по стволу упавшего дерева ходить оказалось совсем легко.

Потом я впервые сел в байдарку и поплыл далеко, чтобы при­везти для всех еду. Когда сидишь в байдарке, то кажется, что си­дишь в воде — так она от тебя близко и так ее вокруг много. И опять отчего-то становится радостно.

Я люблю вспоминать и о море, и об озерах.

Кроме воспоминания о море и озерах есть еще замечательное воспоминание. Это— степь. В степи мы когда-то снимали фильм. Сын был совсем маленьким. Степь была бугристая, и я видел, как он бегал очень далеко от меня, то исчезая, то появля­ясь.

Вот это воспоминание о пространстве, и о маленьком родном человечке вдали, и о наступающем прохладном вечере тоже все­гда приятно.

Еще очень красиво в осенний солнечный день в воскресенье в городе. Когда выезжаешь из переулка на большую улицу. Вдруг удивляешься тому, что так мало машин и пешеходов. Такая спо­койная улица в воскресенье.

В Гнездниковском переулке, закончив со студентами репети­цию, я ждал кого-то около Учебного театра. Переулок был пуст, только один парень прислонился к стене дома на солнечной сто­роне и читал книгу. Здание Госкино было закрыто. Дальше, возле проходной МХАТа, пусто. МХАТ еще на гастролях. Моя машина единственная во всем переулке. Очень хорошо ходить взад и впе­ред от дверей Учебного театра, мимо отдыхающего Госкино, к пустому служебному подъезду МХАТа. Вскоре все это нарушится. Все будут стремительно приезжать сюда, стремительно выскаки­вать, хлопая дверцами машин, потому что начнется спешка. Но пока спешки не было. Было бабье лето. Середина сентября, вос­кресенье и тишина.

Мы снимаем дачу в Мичуринце, недалеко от Москвы. Это вре­мя прекрасно. Можно часами сидеть возле открытого окна на ве­ранде и смотреть на яблони за забором и на большие спелые яб­локи, удивляясь тому, что существуют такие крупные яблоки и что бывает такая ясная погода, такая яркая, но не жаркая.

Зимой не посидишь вот так на этой веранде. Зимой другие прелести, но я их не очень хорошо понимаю. Зимой холодно. Про зиму я не вспоминаю в часы, когда хочется отдохнуть и вспом­нить что-нибудь очень хорошее. Просто она придет и закрутит, и все будут утром вскакивать с недодуманной вечером мыслью и с тревогой за предстоящую работу. Я тоже буду куда-то все время мчаться, несмотря на то что зимой мчаться как раз не следует, по­тому что скользко и машину то и дело заносит. Все мои многочис­ленные аварии как раз случались зимой. О чем-то постороннем думаешь за рулем, когда следовало бы думать только о дороге.

Зиму я не люблю, хотя без работы, конечно, не мог бы жить.

ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ

•

\*

-

:

Иногда ту или иную мысль о своей профессии ощущаешь до бо­лезненности, как гвоздь в голове. Такая мысль бывает неприяъ-ной, тревожной. Она возникает сначала смутно, а потом, увы, ук­репляется. Рождается вдруг, от какого-то одного нехорошего слу­чая, но тут же другой случай ее подтверждает, а там еще и еще... Конкретная напряженная работа не дает возможности обдумать как следует что-то общее, касающееся всех. Но обдумать все-таки надо, потому что явно «неладно что-то в датском королевстве».

Мою профессию невозможно отделить от актеров. Мы еже­дневно вместе, я завишу от них, они — от меня. В том, что с ними сейчас происходит, вероятно, в какой-то степени повинен и я, и другие режиссеры. Но, как бывает в семье, иногда родители с тревогой начинают замечать, что дети куда-то уходят, меняются совсем не так, как папе и маме хотелось. И никакие призывы и увещевания не помогают. К этим детям, уже самостоятельно жи­вущим в большом мире, подключаются многие сигналы этого мира, многие действующие в нем силы, трудно поддающиеся ана­лизу.

За долгие годы работы в театре, кино, на телевидении я встре­чался со многими актерами. Некоторые были гораздо старше и опытнее меня. Так что не я на них смотрел как на детей, а они могли смотреть на меня как на ребенка. Во всяком случае, явно видели во мне представителя какого-то другого, младшего поколе­ния. И все же я был обязан быть вожаком, куда-то их звать и вес­ти за собой. Иначе мы бы не смогли вместе создать спектакль или фильм. Мы складывали вместе наш опыт. Я — свой1. Они — тот, который накопили за долгие годы. Этот их драгоценный опыт, как выяснилось, имел способность жить и видоизменяться, не теряя содержательности. И если я проявлял должное внимание к чужо­му опыту, то тоже не беднел от этого.

Гиацинтова, Ефремов, Ульянов, Раневская, Кторов, Прудкин, Степанова, Смоктуновский, Добржанская, Сперантова, Чернышева, Нейман, Воронов, Соловьев, Вовси, Пелевин, Сухаревская, Те­нин, Яковлева, Гафт, Волков, Дуров, Табаков, Гурченко, Евстигне­ев. Калягин, Вертинская, Богатырев, Даль, Миронов, Дмитриева, Грачев, Богданова, Перепелкина, Попов, Высоцкий, Золотухин, Демидова, Козаков, Якут, Галлис, Лекарев, Неёлова, Саввина, Марков...

Этот список можно продолжить.

Работать с хорошим актером — одно удовольствие. Он под­хватывает вашу мысль и мысль партнера на лету. Он заполняет собой режиссерское предложение, как воздухом заполняется ша­рик. Не всегда это происходит сразу — это значит, что ты, режис­сер, еще что-то не понял в «шарике», который перед тобой. А по­нимание наше во многом интуитивно, оно не головное, не рассу­дочное.

Не могу объяснить, скажем, почему когда-то был уверен, что именно Людмиле Чернышевой, известной травести Центрального детского театра, надо дать роль магери в пьесе «В добрый час!» Меньше всего я заботился о том, что актрисе надо менять амплуа и что мне предстоит как-то помочь ей в этот болезненный мо­мент. Я не занимался педагогикой и еще не разбирался по-настоя­щему в актерской душе. У меня в то время были совершенно дру­гие устремления и цели.

«В добрый час!» был всего лишь вторым моим спектаклем в Москве, в Центральном детском театре. Пьеса Розова досталась, что называется, случайно — ее должна была ставить Мария Оси­повна Кнебель, но она была занята другой работой. Виктор Серге­евич Розов тогда не был избалован именитыми постановщиками (он и сейчас, к счастью, балованным не выглядит). Так что пьеса, которая, признаться, не слишком меня очаровала, досталась мне. И нужно было ее хорошо поставить.

Больше всего меня занимала, как я помню, задача не оказаться в плену так называемой «молодежной тематики». Кто-то ищет са­мостоятельности, кто-то по блату устраивается в столичный ин­ститут, кто-то появляется из Сибири как воплощение простой трудовой жизни — все это было почти на грани известных даже тогда штампов. Меня больше всего заботила необходимость уйти от штампов. Куда? Я не знал. Куда-то. Только подальше. Чтобы не было ни сантиментов, ни поучительства. Все мы тогда шараха­лись от штампов, не вполне себе представляя — куда, в какую сторону.

А вместе со мной должны были шарахаться актеры. Нужна

была *свежесть* во всем, в том числе и в игре актеров, то есть прежде всего — в распределении ролей.

И на роль Анастасии Ефремовны неожиданно возникла канди­датура Чернышевой. Эта Анастасия Ефремовна — профессорская жена «из простых», хозяйка большой квартиры, мать двоих взрос­лых сыновей, у которых все как-то не ладится. Чернышева — ве­дущая травести Центрального детского театра. У нее и в повад­ках, и в голосе — отголоски множества мальчишеских ролей, ко­торые она сыграла. И вот подошла к критическому возрасту. Меня, насколько я помню, как-то привлек именно этот «отголо­сок» — он звучал достаточно драматично, как эхо прошлой жиз­ни. Чернышева, как я теперь понимаю, думала, что актерская ее жизнь вроде бы в прошлом. Но почему-то мне эта ее скованность показалась временной и неестественной. Такой, которую можно сбросить и вдруг помолодеть. Но это я уже сейчас более или ме­нее вразумительно что-то объясняю, а тогда я эгоистически был занят спектаклем и интуитивно лишь приспосабливал к своему спектаклю актеров.

Чернышева бросилась в работу почти с отчаянием. У нас дол­го ничего не получалось. В Детском театре, каким бы симпатич­ным он сейчас на расстоянии ни казался, накопилась гора своих штампов— штампы мальчиков, девочек, штампы учительниц и матерей. Так что Чернышевой было уготовано немало ловушек и в роли Анастасии Ефремовны. Но она все эти ловушки в резуль­тате обошла и ни в одну не попалась. Я тогда презирал штампы Детского театра— Чернышева разделила это мое молодое высо­комерное презрение и сама помолодела. Сейчас я уже не помню весь процесс работы, но помню, что с какого-то момента Черны­шева стала играть дерзко — по-другому не скажешь. В пьесе Ро­зова лишь слегка намечена драма матери. Но Чернышева, следуя моим просьбам, смело пользовалась предельно драматическими красками. Она каким-то чутьем поняла, что юмор ситуации под­держит ее. И тогда в финале, когда она будет рыдать, повторяя: «Андрюшечка, мальчик мой!..» — и тут же другим голосом, уже к мужу: «Петя, Петя!» — все будут смеяться, но не над ней, а над чем-то лежащим уже вне данного характера. Какой прекрасный, какой человечный смех каждый раз вспыхивал на спектакле бла­годаря Чернышевой! Уже совсем без моей помощи и подсказок она управляла этим смехом и всем зрительным залом, как дири­жер — оркестром. Хотя меньше всего думала в этот момент о роли дирижера и вообще была вся в слезах и никого, кроме «Анд-рюшечки» и «Пети», не видела.

Написав сейчас то, что помню о Чернышевой, я подумал, что такие актерские работы не стареют с годами, притом что стилис­тика давней розовской пьесы хоть и обаятельна, но сегодня ка­жется наивной. Как-то услышав по радио запись нашего спектак­ля, я тут же выключил приемник — невозможно было все это слу­шать. А потом опять включил—к финалу, и опять как дурак ревел, когда слушал игру Чернышевой.

Актеры-профессионалы способны на такие вот качественные скачки в своей профессии. Настоящая профессиональность — не просто ремесло. Ремесленники часто остаются лишь техничны­ми, холодными, грубоватыми. А настоящий профессионализм предполагает *одухотворенность.*

*Я* мог бы рассказать на многих примерах, какое наслаждение работать с профессионалами, как неутомимы они бывают в тече­ние многих трудных часов. Если уж я вспомнил «В добрый час!», скажу о молодом Ефремове, который тогда преподал мне незабы­ваемый урок, если можно так сказать, постижения профессиона­лизма. Я ему как режиссер тоже, надеюсь, кое-что преподал, но тут интересно не первенство и даже не конечный результат. Мы оба были тогда какие-то бешеные в работе. Но такой актерской неутомимости, какая была у Ефремова, мне потом почти не при­ходилось видеть. Правда, случай, как показало время, был осо­бый. Актер живет желанием хорошо сыграть роль. Ефремов уже думал о режиссуре и жил тем, что он, как ему казалось, лучше других (лучше всех!) понял метод работы, который Станислав­ский назвал «методом физических действий». Репетировать он хотел исключительно следуя этому методу, как фанатик. Но и я, как говорится, был не лыком шит. То, что во МХАТе знали от М.Н.Кедрова, я знал еще в ГИТИСе от М.О.Кнебель, а эти зна­ния, хоть и шли из одного источника, не были абсолютно сходны, и поэтому мы спорили до осатанения.

Что такое действие? Как уйти от примитивного «тащить — не пущать», но не соскользнуть с действенной линии? Как вообще определять действие, если внутри него подразумевается постоян­ная смена ритмов? Как строить партитуру своей роли, учитывая еще пять-шесть партитур рядом и вокруг? Все эти вопросы реша­лись нами и теоретически, и практически (повторяю, мы были фанатиками «метода»), потому что Олег Ефремов все-таки играл конкретную роль сибирского паренька, явившегося к московским родственникам. Важнейшие для себя вопросы мы решали не только на репетиции, но и после нее, часами, выматывая друг у друга все силы.

Побольше бы таких выматываний! Может, только благодаря им мы становимся профессионалами. Если бы можно было сей­час восстановить весь тот наш с Ефремовым процесс работы, было бы очень интересно. Всей сложности наших бесконечных споров и опытов (ведь Олег все пробовал в действии) совершенно не соответствовал смысл в общем несложной, немудреной роли. И сыграл ее Ефремов в итоге легко и обаятельно, так что никто никакого груза не заметил. А момент, если разобраться, стал ре­шающим и для Ефремова, и для меня. Мы тогда и сблизились, а в способе работы отчасти разошлись, но, самое главное, каждый из нас как следует познал самого себя как профессионал. Года через два после «Доброго часа» Ефремов уже стал вожаком в «Совре­меннике», а я, если бы не те наши споры, не осилил бы так легко, скажем, спектакль «Друг мой, Колька!»

Мне бы сейчас еще раз встретиться в работе с таким спорщи­ком, как Ефремов, хорошо бы еще и молодым. Чтобы он на деле, в работе доказательно поставил бы под сомнение то, что мной за долгие годы освоено. Но таких спорщиков нет. И споры если и возникают, то не по существу, а из-за актерской амбиции или, что еще хуже, из-за непрофессионализма, из7за неумения что-то схва­тывать на лету.

Профессионализм в нашем деле очень важен еще и потому, что наша работа коллективная. Рядом — партнеры. Если кто-то фальшивит, или скисает, или капризничает, или пускается в пус­тые разговоры, или просто чего-то не умеет — тут же скисают и все остальные. Опыт приучил меня отличать существенный ак­терский вопрос от барственной требовательности, «чтобы все было понятно».

Это вовсе не требовательность, это что-то совсем другое. Прежде всего, это отсутствие самостоятельного и динамичного мышления.

Говорят, режиссерский театр отучил актеров от самостоятель­ности. Возможно, кого-то и отучил. Но настоящего актера от это­го не отучишь, потому он и настоящий актер. Как мог я отучить от самостоятельности, допустим, Раневскую или Олега Даля? Это смешно.

У настоящего актера, хочу я того или нет, день и ночь идет своя работа над ролью. Она сложна и таинственна, мы все ее сек­реты не знаем и не можем знать. Когда репетирует актер-ремес­ленник, мне все понятно, ничто в нем не удивляет. Когда со мной репетировала Раневская, я внутренне только охал и ахал. Почему-то не охали и не ахали ее партнеры. А ведь была качественная

разница в том, как и для чего использовала репетиции Раневская и как— остальные. Она была почти всеми недовольна, иногда ругалась последними словами, и я ее понимал. В ней буквально вскипали живые чувства, ей было тесно в рамках простоватого текста такой пьесы, как «Дальше — тишина». А в других ничего не вскипало, и те же рамки им были вполне удобны. Раневская была одинока и в жизни, и на сцене, потому что она была *одна* такая. Но к ней надо было бы получше приладиться всем осталь­ным, чтобы хотя бы не фальшивить.

Из-за фальши одного актера, тем более нескольких, могут раз­ладиться многие внутренние связи, на которых держится не,толь­ко спектакль, но вообще театр. Когда актер не фальшив, когда он знает цену связям, о которых я говорю, — нет цены такому актеру и говорить о нем я мог бы долго.

О том, например, как слушает советы Смоктуновский. Как со­бран на съемках Ульянов, несмотря на сложный предшествовав­ший день. Как отдаются работе Яковлева и Гафт. Я мог бы долго рассказывать о благородстве и высокой дисциплине Гиацинтовой и Плятта. О том, как настоящие мастера глубоко замышляют свои образы, с какой смелостью, тонкостью и вдохновением разраба­тывают они сложнейшие сценические рисунки. О том, что в твор­ческом союзе такого актера и режиссера абсолютно стирается вопрос «кто кого». Вопрос этот и не встает, и не может встать. Никакого ущерба таким актерам режиссер нанести не сможет, по­тому что дорожит именно союзом и актером — как союзником.

Неладность сегодняшнего положения в том, что такой союз стал распадаться. И во многом — по вине актеров. Исключения среди них есть и всегда будут. Всегда будут те, кем нельзя не вос­хищаться и кому нельзя не удивляться. Но сегодня я хотел бы го­ворить не о тех, кто вызывает восхищение. Сегодня меня волнует массовое заболевание в актерской среде. Вполне возможно, если театр зеркально отражает жизнь, это заболевание тоже отражает нашу жизнь, оттуда явилось. Тем хуже. Тем страшнее. Потому что театр — слишком хрупкое здание, чтобы противостоять натиску жизни. Уже даже как-то неудобно напоминать в тысячный раз, что Станиславский упрямо называл театр «храмом» и упрямо твердил, что всю грязь, всю грубость жизни надо оставлять за дверьми театра, как оставляют грязные калоши и сапоги.

Грязные калоши и сапоги сегодня внесли в театр и расхажива­ют в них не только за кулисами, но и по сцене. Все знают, что

«служенье муз не терпит суеты» и требует бескорыстия. Но о ка­ком бескорыстии сегодня может идти речь?

Недавно меня рассмешили, рассказав, что на столе в гример­ной у одного известного актера постоянно лежат такие счета-лис-точки: «одеколон жене — 2 руб., такси — 1 руб.» и т.д., вплоть до троллейбуса и других копеечных расходов. Актер этот отнюдь не беден. Он не относится к той актерской категории, где действи­тельно зарплата мала и случайный приработок— счастье. Нет, это маститый, много снимающийся актер. Когда на гастролях все другие садятся в театральный автобус, место на первом сиденье никто не занимает, потому что всем ясно, кто на это место будет претендовать. Он оттуда будет давать какие-то свои указания во­дителю и будет подозревать, что водитель везет его как-то не так, как нужно, и будет потом требовать лучший номер в гостинице и ждать, когда ему поднесут его чемодан. И плевать ему, что рядом женщины или кто-то плохо себя чувствует. Плевать ему на всех, кроме самого себя. Это даже не эгоизм, это какое-то сановное чванство, беспредельное, укоренившееся.

Отчего оно так укоренилось? Да оттого, что, сыграв несколько «сановных» ролей, человек не заметил, как что-то в его сознании сместилось. И природное хамство, раньше дремавшее, вылезло наружу. А ведь мы боимся хамов. Потому что у нас при встрече с хамством начинает биться сердце. И не сразу сообразишь, как хаму дать отпор. Переубедить его в чем-то? Это невозможно. На­хамить ему в ответ? Сам себе будешь противен.

У меня в данном случае свои заботы — чтобы мелкая, расчет­ливая душа этого актера не вылезла на сцене. Я знаю тридцать три способа, как это сделать, и уже двадцать девять из них приме­нил. На все сановные, через губу произносимые и постоянные «мне это непонятно» я сначала делаю паузу, чтобы не броситься в атаку, а потом терпеливо и любовно (!) начинаю объяснять и по­казывать что-то. В итоге это зацепит хитрую натуру актера, завле­чет его в ту область, где он—художник. Да, он еще художник. У него своя, какая-то звериная интуиция и свой точный расчет на сцене. Он знает, как вкрадчиво подать реплику, чтобы ее все ус­лышали, как с поволокой посмотреть в паузе на партнера, чтобы именно эту поволоку все заметили, а паузу, точно отмеренную, оценили. Он все это просчитает и отсчитает, но зрители ничего не поймут, потому что уже давно и, в общем, справедливо принима­ют его как мастера, известного в своем деле.

Увы, я вижу, что копеечная душа все разрастается и разраста­ется и требует подчинения — и от меня, и от других. Все труднее и труднее перетягивать этого актера туда, где труд, где творчество и поиск. Трудно человека, довольного собой, сделать недоволь­ным собой. Я перестаю быть для такого человека тем зеркалом, которому он верит. Наш союз еще держится, но по существу это уже не союз. Хотя я из кожи вон лезу каждый день, чтобы сохра­нить в этом чванливом господине что-то человеческое и художни­ческое. Вот и получается, что говорить хочется не о том прекрас­ном, что есть в актерах, а о том ужасном, что в них сегодня разбу­шевалось и уже почти не знает удержу.

Сегодня я хотел бы говорить об актере X, которого можно прождать на съемке или на репетиции час, день, но так и не дож­даться. Он не придет. Почему? А кто его знает. Скорее всего, по­тому, что в нашем деле многое держится не на официальных до­говорах, а на чисто творческих, так сказать, *на вере.* Но, видимо, для многих эта категория перестала быть весомой.

Я знаю, что мне могут ответить: да, категория *веры* перестала быть ценностью, и в этом виноваты вы, режиссеры. Наверное, и вправду мы виноваты. Но ради оправдания скажу лишь, что в этой нашей «вине», если она существует, тоже участвует жизнь, то, что в этой жизни лживо, мелко, грубо. Если режиссер впустил в себя эту ложь, эту грубость, если он перестал быть художествен­ным авторитетом и стал только начальником, если он не увлекает актеров творческим процессом, а действует только силой, как дес­пот, — о какой вере тут говорить?!

И все же говорить имеет смысл. Потому, во-первых, что я не верю в справедливость актерского бунта против режиссера-деспо­та. Что-то я не видел еще такого талантливого «деспота», с кото­рым удачно и ко всеобщей радости дружно справились бы акте­ры. Почему-то «деспоты», как правило, живут в своих театрах бо­лее прочно и благополучно, чем «недеспоты». И актеры их слуша­ются, и дисциплина более или менее сохраняется. Веры, правда, нет, но ее заменило послушание. Большую творческую веру заме­нила маленькая вера, что за спиной такого хитрого и сильного ру­ководителя, в общем, не пропадешь. Когда есть такой руководи­тель — нет никаких бунтов.

Но, во-вторых, и это главное, я вообще не верю, да простят меня актеры, в то, что они лучше нас, режиссеров, знают, куда и как сегодня можно вести театр. Больше того — я не верю в акте­ра, который не верит в режиссера.

Однажды я очень долго разговаривал с одной известной акт­рисой. Так долго, что разговор наш кончился чуть ли не под утро.

Актриса эта собиралась уходить из очень хорошего театра пото­му, что перестала уважать своего режиссера. Она сделала с этим режиссером немало ролей, составивших ее театральную популяр­ность. Но это потеряло всякое значение. В течение всей ночи я слушал рассуждения о том, что у этой актрисы «свой» Чехов, что она не хочет послушно играть «чужого» Чехова. Мол, тот, «режис­серский» Чехов для нее неинтересен, мелок, а у нее есть свой, крупный.

Но тогда вам надо самой поставить спектакль! — в конце  
концов не выдержал я и тут же понял, что попался.

Конечно. Я о том и говорю. Но это по разным причинам не­  
возможно...

Знал бы известный режиссер, от которого уходила актриса, как защищал я его в ту ночь! Я защищал и его как мастера, и нашу профессию, такую трудную, мучительную, и те роли актри­сы, которые были поистине художественными созданиями. Мне ли не знать, как такие роли создаются, как вправляется любой ак­терский талант в рамки спектакля и только там (в строгих рам­ках!), как в теплице, расцветает, ухоженный, прогретый опреде­ленной температурой и т.д. и т.п.

Передо мной сидело тепличное, заботливо выращенное суще­ство, которое в силу каких-то природных данных рвалось в от­крытый грунт или еще куда-нибудь, на какую свободу — не знаю.

А ты поставь, поставь спектакль, подумал я (но, разумеется, ничего не сказал вслух),— поставь, попробуй! Ведь ты ничего, кроме самой себя, не видишь. Кого бы ты ни мечтала «крупно» сыграть в чеховской пьесе, ты ничего, кроме собственной «круп­ности», не чувствуешь. Представляю себе этот несчастный спек­такль, эту убогую грядку, где среди других хилых ростков один зацветет махровым цветом. Но ведь найдутся критики, которых это махровое цветение заворожит, и зрители-поклонники найдут­ся, они всегда у таких находятся. И окончательно все запутается, так что никому ничего уже не объяснишь...

Она все втолковывала мне что-то об актерской самостоятель­ности и о «крупном» Чехове, а я вспоминал чеховский рассказ, который кончается словами: «Вяжите меня! Это я убил ее!» Рас­сказ, как вы помните, кончается словами: «Присяжные его оправ­дали».

Итак, актера можно прождать, но он не явится. Его будут ис­кать в Москве, но он почему-то окажется в Томске или Тюмени или сообщит в театр о своей болезни. Но его тут же увидят где-нибудь на съемках. Механика такого обмана достигла виртуознос­ти. Впрочем, и грубости, и аляповатости в этом деле тоже достаточно.

А сколько ложно многозначительных, бурных объяснений бы­вает на репетициях — будто бы о творчестве, но на самом деле на уровне полу-Незнамова, полу-Шмаги. Скорее, все-таки Шмаги.

Такие актеры есть и в кино, и в театре. Они иногда хорошие люди, но их настолько избаловали, что постепенно милые харак­теры видоизменились и проступило нечто опасное.

И тут необходимо вернуться к профессионализму.

Есть актеры, настолько чуждые этому понятию, что даже как-то странно, отчего они получили известность. В их данных дей­ствительно есть что-то привлекательное. И только. У них один жест, одно выражение лица — и все.

Но попробуйте сбить их с привычного, расшевелить — они встают на дыбы и показывают зубки. Они научились защищать свою непрофессиональность.

Истинному профессионалу реже приходится защищаться. Его защита — мастерство, гибкость, работоспособность. Такие люди почти и несамолюбивы. Что касается защиты грубостью, исте­ричностью, амбициозностью, то, как правило, это следствие ма­лого таланта или малой культуры. Истинно талантливые люди по­чти всегда по-человечески беззащитны, в них есть что-то детское, простодушное.

А те, о которых я говорил, тоже, может быть, бывают детьми, только злыми, балованными.

Впрочем, какие это дети!

Однажды оператор попросил актера передвинуть табурет, на котором тот сидел, на десять сантиметров. Актер покраснел до корней волос и, встав, произнес грозные слова, из которых было ясно, что оператору следовало бы все сделать самому, а потом уже его, актера, приглашать в кадр.

Все опешили, и я тоже не нашелся, что сказать. А потом вспомнил слова Гоголя о Чичикове— автор, мол, не может ссо­риться со своим героем, так как ему еще нужно дописать роман.

Мы промолчали тогда, ибо знали, что нам еще нужно закон­чить картину.

Инцидент с табуретом был рожден не просто человеческой грубостью, невоспитанностью, неделикатностью.

Это было — что особенно важно — отсутствие профессио­нальности, ибо она пред полагает *участие всех в общем деле* и аб­солютную при том открытость, дружественность. Да-да, откры-

тость, готовность к совместной кропотливой работе тоже есть не что иное, как профессиональное качество.

Громкие бестолковые споры стали атмосферой многих наших театров. Шум стоит, как в коридорах плохой гостиницы.

А на репетициях плохо слушают и плохо вникают, больше ста­раются говорить. Говорят агрессивно, иногда уводя бесконечно далеко от существа дела.

Мы спрашиваем: отчего у нас так мало молодых режиссеров? Да вот, в частности, от этого. От удивительных наших театраль­ных и кинонравов, при которых трудно сосредоточиться и про­явить себя человеку неоперившемуся, хотя, может быть, мыслей у него больше, чем у некоторых оперившихся. Я вижу иногда, как трудно выстоять молодому режиссеру перед актерской труппой. Не только потому, что режиссер неопытен, а перед ним люди мно­гоопытные. Столкновение разных степеней опытности в теат­ре — дело естественное. Кому из нас не приходилось через такие испытания проходить! Выстаивают те, кто способен выстоять, кто вообще режиссер по природе, то есть потенциальный художе­ственный руководитель. Так как мне тоже пришлось в свое время реветь по ночам, уткнувшись в подушку, в отчаянии от полного непослушания актеров, «я с огромным сочувствием смотрю, как через те же муки теперь проходят молодые. Но им сейчас гораздо труднее. Потому что за прошедшие годы наши театры (то есть ак­теры) сильно укрепились в весьма своеобразном ощущении кол­лективизма. Именно — ощущении, а не понимании.

Поэтому я так не люблю актерские собрания. Не помню ни од­ного собрания, от которого был бы толк. Но зато помню многие, где «коллектив» сплачивался ради чепухи или совсем неблаговид­ного дела. Когда актеров много, их легче легкого «завести», то есть сплотить как некое сообщество, у которого есть якобы свои права, традиции, свое прекрасное прошлое и т.п. На самом деле никакого сообщества давно нет, а марка академического театра еще не есть его традиция. Прекрасное прошлое если и было, то очень давно, молодые его не знают, а старые приукрашивают. Так что, по существу, ничего нет, кроме смутного ощущения своей коллективной силы. Сила эта обрушивается на голову молодому режиссеру, и от режиссера остается мокрое место. Хотя, повто­ряю, разума и хороших, свежих мыслей у этого режиссера было больше, чем у маститого актерского собрания.

Спрашивается: зачем молодым режиссерам переживать подоб­ное? Зачем отдавать себя на растерзание?

Говорят,! что начинается движение студийных, полулюбительс­ких театроц. Не надо будет удивляться, если наши молодые ре­жиссеры порернутся спиной к маститым актерам, академическим театрам и уйдут в какие-нибудь студии, в подвалы, прочь от всех унижений. Там им будет легче, там они не встретятся с сановным худсоветом или разбушевавшимся актерским собранием, где гла­венствуют опытные закоперщики.

Только ведь очень жаль: отвернувшись от больших театров, молодые режиссеры встретят актеров-непрофессионалов. Малый режиссерский опыт объединится с актерской полулюбительщи­ной. Возникнет ли от этого какое-то новое художественное каче­ство? Не знаю. А если не возникнет, следует, наверное, помнить, что это мы сами, дав разбушеваться актерской ложной демокра­тии, оттолкнули от театра режиссерскую смену.

Говорят, что эта актерская анархия — реакция на режиссерс­кий театр, то есть на будто бы существующее до сих пор режис­серское насилие над актером.

Хорошо, пусть будет театр актерский, но я иногда пытаюсь представить себе театр, руководимый такими актерами, и не могу. Да и вряд ли разболтанность может породить что-то серьезное в искусстве.

Интересно, что многие режиссеры теперь взяли странный тон с актерами: они их захваливают, заласкивают. Знают сами, что в какой-то степени это обман, но в засахаренной упаковке им хотя бы легче предлагать лекарство. Вот кто-то случайно забыл про са­хар — и молниеносно возникает конфликт.

Я как-то долго присматривался к режиссеру, которого, к моему удивлению и даже зависти, то и дело называли, рекомендовали, расхваливали актрисы разных театров, причем самые требова­тельные и придирчивые. Чем он их так заворожил? Всех режиссе­ров они ругают, все им нехороши, а один этот— хорош! И то он может поставить, и это, и классику, и современность, и в театре, и на телевидении. Действительно может, я сам видел. Но чем он так всем угодил, черт возьми, — вот что меня занимало, особенно тогда, когда я явно почувствовал, что никак не могу угодить мно­гим актерам, просто теряю терпение.

И я увидел наконец ту форму поведения, которая действовала безотказно. Боже мой, мне бы уметь так целовать ручки! Я поце­ловал однажды — Софье Владимировне Гиацинтовой на юбилее. Так даже у Гиацинтовой глаза округлились, а потом все изобража­ли, как нескладно я выглядел. Рядом стоял Завадский, и так хоте-

лось быть на него хоть чем-то похожим. Но Софью Владимиров­ну я любил и уважал. И все-таки, очевидно, был нескладен.

А тут — такая складность и такая сладость, и всем от этого хорошо, и никому, во всяком случае, не стыдно. Сколько поцелу­ев, сколько ласково-уменьшительных имен, сколько комплимен­тов! Честно говоря, я так и не понял, что это — человеческий ха­рактер, искренняя расположенность к коварному женскому полу или вполне сознательная форма защиты, переходящей, когда надо, в нападение.

Когда-то Станиславский мог в течение целой репетиции твер­дить: «Не верю!» И артист все повторял и повторял одну фразу, чтобы найти верный тон, чтобы ему поверили. Теперь лишнее «не верю!» — и актер, пожалуй, уйдет не попрощавшись.

«Не верю!» воспринимают как оскорбление. Скажут — так то Станиславский кричал: «Не верю!» Где, мол, теперь Станиславс­кие?! Но ведь чаще всего актеры, которым говорят «не верю!», тоже не Москвины.

Признаюсь, что эти слова— «не верю!»— я все же иногда произношу. Но — только в ГИТИСе, своим молоденьким студен­там. И они прекрасно понимают, что я вовсе не хочу их обидеть, а хочу только сказать им очень кратко, что данный момент их игры меня не убеждает. *Я* ведь просто обязан взять на себя роль педаго­га, режиссера, зрителя. «Не верю!» — значит, надо попробовать еще раз. Значит, надо сосредоточиться и понять, где была допу­щена ошибка. «Не верю!» — это сигнал к новой попытке, только и всего.

Кому не хочется участвовать в хорошей работе! Но мало кто на деле знает, что за адова работа — сделать настоящий спек­такль.

Хочется хорошо жить, но как эта жизнь зарабатывается, не каждый знает.

А когда узнают — нередко ищут, где полегче. И опять-таки на­чинают отстаивать будто бы «собственный индивидуальный ме­тод». На самом же деле никакого такого метода нет. Часто и сыг­ранных ролей за спиной нет, а есть всего лишь испуг перед серь­езной работой и боязнь в такой работе уронить себя.

Оказывается, что для многих три часа кропотливого, настой­чивого труда тяжелы, они не выдерживают этого.

Однажды вдруг из нашего театра на Малой Бронной с моих репетиций исчез один хороший актер. Он так долго ходил за мной повсюду, так уговаривал взять его к себе, так интересно объяснял мне мой собственный метод работы, что я в конце концов помог ему поступить в театр. Самое же главное было в том, что он — за­мечательный актер. И вот он исчез. «Слинял», как говорится. Удар был для меня сильный, так что лишь со временем я разоб­рался в том, что, собственно, произошло. Стал вспоминать то один случай, то одну остановку в репетиции, то другую — и по­нял. Постоянные съемки в кино принесли актеру вполне заслу­женное положение и популярность. Смутно хотелось еще какого-то серьезного дела. Но киносъемки, отбирая физические силы, совсем не разрабатывают в актере привычку подлинной работы над ролью — работы, совместной с режиссером.

Многие киноработники со мной не согласятся, но я говорю сейчас о том методе репетиций, к которому привык сам и в кото­ром участвуют много лет мои актеры. В кино, я знаю, они отдыха­ют. В театре — должны трудиться. И вот мой замечательный ки­ногость не выдержал тяжести этого труда. И на репетициях было заметно, что ему физически трудно, он бледнеет, вот-вот упадет. Но я не проявил к нему особого внимания, не пожалел. *Я* его не пощадил, хотя, вполне вероятно, тут нужен был какой-то индиви­дуальный подход. И вот — потерял.

Говорят мне на ухо: я у режиссера Б. не хочу работать, он мне не нравится как художник. Не успеваю оглянуться, как уже отка­зываются от роли и у меня, которому только что шептали на ухо что-то приятное. И вот уже всех разлюбили и сидят дома или бро­дят по коридорам «Мосфильма», заглядывая в двери, будто не­взначай напоминая о себе.

Сколько диких отказов от ролей!

Один из актеров как-то отказался играть ведущую роль только по той причине, что она не самая главная. Ему объяснили, что эту роль играл когда-то сам Станиславский, но и такое объяснение не произвело впечатления. Другой постоянно недоволен тем, что ему предлагают только отрицательные роли, — он от этого якобы стал человечески меняться в 'худшую сторону. Но как ему объяснить, что не от этого он стал хуже? Хмелев ведь не стал хуже оттого, что сыграл целый ряд страшных ролей. Как объяснить, что хуже делаются оттого, что не хватает трезвого взгляда на себя со сторо­ны, наконец, не хватает мужества находить каждый раз в новой роли новые краски. Даже если в процессе репетиций их мучительно находят, то, выйдя на публику, тотчас становятся теми, ко-' торых «всегда любят». Эти актеры часто партнерствуют скорее с

публикой, чем с соседями по сцене, они как бы подмигивают пуб­лике: смотрите, мол, как я играю. Показушность стала их плотью.

Приходить на репетицию неподготовленными для многих ста­ло обычным делом. Актер, возможно, и думает о роли в пределах каких-то общих эмоциональных категорий, но почти никакой конкретной работы не происходит. Иногда грустно бывает видеть, насколько в роли не выявлен обыкновенный смысл. Только ли на репетиции он выявляется? В основном, по-моему, да. Может быть, я говорю так, потому что сам уже почти не верю, читая о том, как дома работали над ролью Качалов или Хмелев. Если и заключена правда во всех этих прекрасных рассказах, то следует трезво признать, что те прекрасные времена прошли.

И все же я вижу нечто реальное в том, что Ольга Яковлева знает сложнейший текст Шекспира или Достоевского, когда тек­ста еще никто не знает. Я иногда боюсь ее бесконечных сомне­ний, отказов, вопросов только потому, что она способна кого угод­но и в чем угодно заставить усомниться. Но сколько раз своими раздражающими сомнениями она останавливала меня от быстрого решения или, что чаще, заставляла еще и еще раз какое-то реше­ние обдумать, чтобы окончательно в нем утвердиться. Происхо­дит ли все это на репетициях? Да. Но после репетиций мы расста­емся, а на следующий день Яковлева приходит с ворохом новых сомнений. Где, когда она их заготовила? Дома, конечно, читая и перечитывая пьесу, укладывая роль куда-то внутрь себя.

Встретившись наутро, мы, уже вместе, пустимся в то же путе­шествие, но оба— с багажом. Мы будем еще и еще разбирать пьесу в действии, наглядно. И у меня не будет досадного чувства, что я лишь перекладываю свое имущество, свой багаж в чужой пустой чемодан.

Когда-то мы высмеивали тот старомодный реализм, который все сводил лишь к хорошей речи на сцене. Мы даже старались разрушать этот «речевой театр», противопоставляя ему *театр действия.* Возможно, нам что-то и удалось в этом смысле, но про­шло время — и «разрушительство» стало опасным, ибо на месте разрушенного нужно еще что-то *построить.* Плохо склеенные в одно целое осколки нового и старого еще не могут составить со­временного искусства. «Разрушители» уже достаточно повзросле­ли, и им пора производить что-то *совершенное.* Сегодня новое слово, пожалуй, — в глубине замысла и в совершенстве его вы­полнения.

Совершенство, законченность, абсолютная продуманность всех средств — вот, вероятно, к чему нужно сегодня стремиться.

Конечно, в театре, как и в музыке, появились некие новые со­звучия. Обогатился и изменился ритмический и эмоциональный язык, изменилось в чем-то и само понятие «сценическая красо­та». Все это так. Но все вновь найденное требует совершенства. Не довольно ли скороспелой, легковесной ерунды, которая рожда­ется полутрудом? Нужно перестать бегать и суетиться или, напро­тив, спать в своей профессии. Нужна новая мера усидчивости, со­средоточенности, тишины. Душевный покой, который необходим даже для выражения душевного смятения.

Я раньше не замечал такого желания актеров бежать прочь от настоящего труда. А сейчас иногда думаю: может быть, этот труд вообще дело прошлого?

Как много разговоров, что в кино сниматься тяжело! Эту ле­генду поддерживают все, рассказывают байку за байкой. Начина­ют вспоминать, как снимались в горящем лесу или под пролив­ным дождем. Действительно, это тяжело. Только это совсем иная тяжесть, чем та, с которой приходится преодолевать психологи­ческие трудности в работе над ролью.

В театре нет ни болот, ни пожаров. Но попробуйте прожить три часа такого душевного накала — и вы в какой-то степени дра­матический артист. Тут приходится жертвовать и честолюбием, и самолюбием, тут приходится становиться учеником, и чем безбо­язненнее им становишься, тем больше выигрываешь.

Между тем век скоростей сказался на актерском облике. Актер согласится в кино пройти по веревке над пропастью, но попро­буйте убедить его в театре, что следует уходить от поверхностной разработки роли, — на словах он будет согласен с вами, но он *за­был,* как это делается. Он *забыл,* что такое истинная проработка роли.

Актер сопротивляется, ершится. Он не хочет серьезно рабо­тать. Он знает, что в другом месте с меньшими душевными затра­тами добьется большей известности.

Разумеется, я говорю о болезни. Это не значит, что она обяза­тельно присуща каждому. Есть люди, которые и в кино, и в теат­ральном эпизоде, и в небольшой передаче по радио — везде оста­ются творцами. Но, к сожалению, о многих можно сказать: рабо­тают урывками, проездом, наскоком. Там за тебя что-то сделал оператор, тут — монтажер, а вот, глядишь, и тебя где-то осенило, и ты внес «что-то ценное» между прилетом и отлетом самолета.

И вот уже усидчивость, которой требует вообще любое искус­ство, а театр, может быть, в особенности, начинает исчезать. За­чем усидчивость, когда можно и походя что-то делать?

Так проходят год, два, три, и вдруг начинаешь видеть, что по­чти на каждом спектакле налет какой-то суетливости. Суетли­вость — хуже ржавчины.

Между тем профессионализм — это скрупулезность, способ­ность трудиться, отсутствие суеты.

Профессионализм — это деловая скромность, способность служить своему делу, самокритичность.

Профессионализм — это не притягивание роли к себе, а уме­ние идти от себя к роли, ломая не роль, а себя. Это умение не за­держивать на себе лишнего внимания. Это способность ощущать действие и его развитие.

Профессионализм — это умение слышать режиссера и чув­ствовать локоть партнера. Тяга к изживанию в себе поверхност­ного, тяга к углубленности.

Профессионализм — это воспитание в себе особого слуха к внутреннему ходу сценического действия.

Профессионализм — это подвижность внешняя и внутренняя. Наконец—это *подвижничество.*

Когда мы учились, лет тридцать назад, дух Станиславского еще витал над нами и его слова о том, что нужно любить искусст­во в себе, а не себя в искусстве, еще не казались старомодными.

Кто из попавших тогда в театр не читал с трепетом о гневных табличках или письмах актерам, вывешенных за кулисами, кто не увлекался рассказами о старом МХАТе и наивном Станиславском с его детски трепетным характером? Его книги о мастерстве акте­ра и этике выучивали чуть ли не наизусть.

Затем над всем этим стали шутить. Станиславского ведь уже не было в живых, а его учение передавали подчас не те, кто обла­дал высоким художественным вкусом. Постепенно из живого ге­ния он в представлении многих его не знавших превратился в скучного наставника.

Любить искусство, а не себя в искусстве? Да не смешно ли это? А что есть искусство, где оно? Да я сам и есть искусство — на меня ходят, меня зовут туда и сюда, без меня не могут. Это и есть искусство.

Разумеется, речь идет о Станиславском не только в прямом, но и в более широком смысле. Речь идет о возможной потере каких-то существенных идеалов.

Но разве не аплодируем мы каждый вечер замечательным на­шим актерам? Разве не восхищаемся их талантом и мастерством? Да, восхищаемся. Но зачем для какого-то равновесия я буду сей­час говорить об этом? Ведь я пишу из-за тревоги, из-за того, что неладно в нашем деле с профессионализмом. Вот гвоздь, который меня тревожит.

Когда находишь актера, природу которого не просто понима­ешь, но чувствуешь еще не реализованные его возможности, это бесконечно увлекает. Если найти этому актеру точную для него роль, в которой он расцветет, то это будет и твой новый расцвет. Возникает мощный стимул к творчеству.

Однажды замаячила возможность в одном из московских теат­ров поставить «Живой труп» Л.Толстого. Специально для одного из ведущих актеров. Актер хороший, талантливый, хотя, как мно­гие, порядочно изломан плохими ролями и плохой режиссурой. Притом он занимает первое положение в своем театре. Характер, говорят, очень трудный, да еще какой-то темный, опасный. Сло­вом, перспектива была туманная, не слишком увлекательная.

Но я не избалован серьезными предложениями со стороны.

Перечитал «Живой труп», и голова закружилась. Кто-то про «Маленькие трагедии» Пушкина сказал, что там головокружи­тельный лаконизм. Вот от такого, на этот раз толстовского, лако­низма и закружилась у меня голова — буквально от первого при­косновения к тексту. Как все просто в нем и как загадочно! Как беспощадно и как в то же время человечно. Рассказывается будто бы житейская история, которую можно себе представить и с та­ким финалом, и совсем с другим, но уже с первой, совсем про­стенькой сцены возникает такая тревога...

*Я* позвал художника, с которым любил работать. И тут вдруг наткнулся на упрямое и мрачное сопротивление. Художник этот когда-то видел в «Живом трупе» Михаила Романова, и ему каза­лось, что делать спектакль с кем-то другим — это невозможное падение с прежней высоты. В актере, которого нам предлагали, он не видел ничего высокого, никакой художественной перспекти­вы, ничего достойного для себя.

Меня тогда удивила и расстроила эта зашоренность. Я и сам максималист, но почему-то верю, что во многих наших актерах погибает нечто прекрасное, что еще можно спасти. Спасти можно только высокой драматургией и настоящей творческой работой. Больше никаких средств нет. А готовых идеальных исполнителей для таких ролей, как Федя Протасов или, скажем, мольеровский

Дон Жуан, у нас, строго говоря, может быть, и нет. Это сейчас, когда «Дон Жуан» на Малой Бронной уже поставлен, роль, в кото­рой меня когда-то заворожил Жан Вилар, приспособлена к наше­му актеру Волкову и мне уже трудно отделить Волкова от Дон Жуана. Хотя по старым нашим привычным понятиям — ну какой же это Дон Жуан?! Что в Волкове как в человеке от Дон Жуана? Очень мало, почти ничего. Но ведь еще вопрос, что из себя пред­ставляет классический мольеровский герой. Мы вместе с Волко­вым задумались всерьез об этом уже в процессе работы, и тогда стало рождаться нечто совсем непохожее на Вилара. Потом, когда этот спектакль получил высокую награду на заграничном фести­вале (мы разделили на БИТЕФе первый приз с Ингмаром Бергма­ном), критики писали об открытии нового *русского* Дон Жуана и т.д. Мы не стремились именно таким сделать мольеровского героя, но он таким родился — очевидно, проявили себя какие-то законы, о которых и не думаешь, добираясь в работе до смысла пьесы и роли.

Так я и не знаю до сих пор, кто был прав в том споре о «Жи­вом трупе» — художник или я. Думаю, все же я, ведь никакой сценограф не понимает в тонкостях нашей профессии всего, что касается актерской психологии и ее возможностей. Просто я до­пустил к разговору об этой сфере художника, которого надеялся увлечь совместным делом. А он не увлекся и погасил мой пыл но­стальгическими воспоминаниями о Михаиле Романове. Ох уж эта наша ностальгия! Как часто она становится разрушительной по отношению к сегодняшнему дню и новой работе. Если ты так тоскуешь по прошлому — ищи в деле возможность связать про­шлое с настоящим. Ведь еще большой вопрос — что в этом про­шлом действительно было прекрасным, а что только казалось нам таким.

Конечно, очень важно, что в душе осталось какое-то прекрас­ное воспоминание. У меня тоже остались и Хмелев, и Москвин. Некоторые критики считают уже даже штампом, что я их посто­янно поминаю. Но я это делаю, как мне кажется, для работы, для движения вперед, а не просто так.

Режиссерское дело — сверхчеловеческими усилиями подтяги­вать к идеалу других. Тех, кто с нами связан, кто от нас зависит. Прежде всего — актеров.

Сценографа мне не удалось увлечь всеми этими рассуждения­ми. Возможно, я в данном случае был утопистом и ничего бы из моих замыслов не вышло. Возможно, художник видел что-то бо­лее трезво, чем я. Только от его трезвости становилось уныло на душе и как-то все безразлично. И «Живой труп» переставал инте­ресовать, и судьба Феди Протасова. Я не могу жить в скепсисе, безразличии и ностальгии. Тут одно с другим связано, а все вмес­те — губительно. Во всяком случае, для меня.

И мы разошлись с моим любимым художником. На душе ос­тался неприятный осадок, но я постарался от него избавиться. Те­рять возможных союзников стало почти привычным. Но, в конце концов, может, и хорошо, что я не смог поставить тогда пьесу Толстого, кто знает. Осталась возможность еще и еще подумать о ней и о том, кто все-таки мог бы сыграть сегодня Федю Протасо­ва.

-

Это мог сделать Владимир Высоцкий.

Я часто представляю себе, как бы он это сделал. Ах, как бы Высоцкий сказал о том, что ему стыдно! Ему, Протасову, стыдно всегда, и только тогда, когда он выпьет, это чувство ослабевает. Я представляю себе, как все это произнес бы Высоцкий, совсем негромко, примерно так, как в «Вишневом саде» произносит пер­вую свою фразу Лопахин: «Пришел поезд, слава богу...» И от не­громкого этого голоса уже замрет зрительный зал. Есть актеры, обладающие способностью действовать на зрительный зал, как удав на кролика. Я не сравниваю Высоцкого с удавом, а зрителей с кроликами, но говорю о магической силе редкостных актерских индивидуальностей.

Но главное, что Высоцкий мог бы передать ощущение стыда, от которого человек сгорает. Сгорать никто не хочет, потому, мо­жет быть, и подавляет в себе это чувство, становится бесстыд­ным. Так много сейчас бесстыдных людей вокруг. Много бес­стыдников. Они хорошо защищены. А другие — беззащитны. Вы­соцкий вроде бы был и силен, не беззащитен, но чувство стыда ему было очень знакомо, я уверен. Это *его* чувство, он как бы ис­пытывал его не только за себя, но и за других. Потому и страдал. Было бы замечательным ею слияние с ролью Протасова, что го­ворить.

И еще я представляю, как рассказывал бы Высоцкий о том, что с ним бывает, когда он слушает музыку. Но не Бетховена, а песни цыган. Федя Протасов пытается объяснить, что в цыганс­ких песнях не свобода даже, а *воля.* Для него воля — это что-то еще более близкое, более родственное, чем свобода. Что-то очень интимное, страстно желаемое, но недостижимое. А если и дости­жимое, то только в песне, в музыке. И оттого песня становится страстью, единственным отключением от мерзостей жизни, как

бы волшебным преображением той жизни, в которой человек об­речен жить. Все как у Высоцкого, хотя Федя Протасов и не сочи­няет песен, а только отдается чужой песне, когда ее слышит. Но отдается так, что уже и жить без нее не может.

Но Высоцкого нет. И не было возможности поставить с ним пьесу Толстого. Кстати, однажды я говорил с ним о роли Протасо­ва и помню, как он зажегся на минуту, а потом помрачнел и ушел в себя. Мы оба выглядели в этот момент достаточно драматично, как загнанные в клетку звери, которые мечтают о воле. Но он мог открыть свою клетку, куда-то выбежать и отвести душу— в тех же своих песнях. А я, мечтая о работе с ним, то и дело натыкался на свою клетку и только сотрясал ее прутья. Куда можно было по­звать Высоцкого на роль Феди Протасова? Я и не пробовап этого сделать, чтобы не наносить ему лишних ран.

Были легендарные исполнители роли Протасова в истории те­атра. Например, Николай Симонов. Я его на сцене в «Живом тру­пе» не видел, но и кинопленка кое-что передает, и рассказы тех, кто видел. У Симонова в натуре тоже была бешеная страсть. Я помню его лицо в других ролях в минуты, когда страсть его ох­ватывала. И еще в нем было какое-то целомудрие, чистота. При всех его падениях, ведь, говорят, он сильно пил. Мы почему-то стыдимся всерьез анализировать эту проблему — отчего в России так часто пьют хорошие люди и так часто именно от этого поги­бают. Симонов как раз не погиб, он играл долго и уже совсем в старости мог играть того же Федю Протасова как великий актер. Значит, художественное начало в нем оказалось сильнее всяких падений. Но ужас этих падений, возможно, как-то вошел в роль. Не принизил ее, а возвысил. Когда человек от чего-то страшного в самом себе хочет избавиться, это всегда его возвышает. Потому что подразумевает скрытую сильную работу души.

Но Симонова давно нет, и, предаваясь долгим размышлениям о нем, я тоже как бы предаюсь ностальгии.

В то время как в действительности я уже увлечен другим акте­ром и верю, что именно он сейчас может сыграть Федю Протасо­ва. И нам с ним надо отбросить все представления о том, как мог бы сыграть эту роль кто-то другой, и все силы положить на то, чтобы на мхатовской сцене родился новый Федя Протасов.

Мысль о Калягине пришла совсем не от ощущения «безры­бья», напротив. Она пришла от реальной встречи с актером, кото­рого я уверенно могу назвать эталонным, образцовым.

Ощущение работы с ним в «Тартюфе» очень долго держалось во мне почти физически. Это было радостью встречи с образцо­вым *комиком.* Таким до поры до времени была вообще репутация Калягина. Его воспринимали как актера комического, и правиль­но делали, потому что если говорить всерьез, то настоящих коми­ков у нас почти так же мало, как и трагиков. Смешить могут мно­гие, юмористов-эстрадников полным-полно, характерных актеров с некоторым чувством юмора тоже хватает. Но крупных комиков, близких, скажем, Чаплину, — нет. Я, во всяком случае, не могу с легкостью указать на такого актера. А на Калягина уверенно ука­зываю, тем более что «прощупал» его в мольеровской роли со всех сторон, которые есть в жанре высокой комедии. И со всех сторон Калягин оказался силен так, что заставлял думать о каких-то еще не растраченных запасах этой силы.

Со временем наш «Тартюф», правда, стал идти несколько ина­че, чем шел вначале и чем был задуман. Именно по линии *высо­кой* комедии спектакль стал куда-то съезжать, сползать, потому что его туда потащили зрители, их готовность смеяться. Такие мастера, как Калягин, Вертинская, Любшин, Богатырев, в общем неуступчивы, не идут так уж легко на поводу у публики, но все же идут. А когда идут, то делают это, не снижая уровня технического мастерства. Поэтому так трудно что-либо в их игре поправить. Я и не пытаюсь.

Однажды меня позвали посмотреть «Тартюфа», чтобы сделать замечания актерам. Спектакль предстояло везти на ответственные гастроли. *Я* посмотрел, несколько расстроился и пошел за кули­сы. Навстречу мне Калягин и Богатырев выходили мокрые из душа, только что отыграв последнюю сцену, где выкладываются, что называется, полностью. Я даже испугался. Это было похоже на то, как если бы душ принимали слоны после какого-то слоно­вьего сражения. Я показался себе маленьким и тщедушным. Сам устроил когда-то это сражение, завертел его, и мои «слоны» за­вертелись так, что их теперь не знаю кто остановит. Хорошо бы все-таки остановиться, заново подумать о том, что происшествие в доме Оргона — жутковатое зрелище, а не просто смешное. Мы когда-то все эти жутковатые блики искали и замечательно находи­ли. Но они со временем стали исчезать. Действенный комедий­ный мотор возобладал надо всем остальным, а публика реагирует прежде всего на смешное, а не на какие-то там блики и оттенки. Публика образует драматические таланты, — очень часто прихо­дится вспоминать эту мудрую пушкинскую мысль. Правда, она была высказана тогда, когда совсем не было режиссеров. Этим я

хочу сказать только, что режиссер способен что-то в актерском таланте приоткрыть новое, неожиданное. Во-первых, выбрать и предложить актеру *новую* роль. Во-вторых, помочь этой роли ро­диться, быть акушеркой при рождении, как говорил Станислав­ский.

При Калягине я готов был стать акушеркой. Хотя он, подобно большинству актеров, более всего слушает публику, но я знаю, что он слышит еще и режиссера. А главное, он слышит себя само­го как профессионала, открывшего в себе возможность *самосо­вершенствования. Я* не знаю, подсказывал ли ему кто-либо что-то в этой области. Но до какого-то времени он рос как актер коми­ческого плана, а потом произошло что-то еще и другое.

Наверное, это случилось после фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино», а может быть — до. Фильм сделан мастерски, и то. как играл в этом фильме Калягин, по-своему за­мечательно. Но я так сопротивлялся михалковской трактовке Че­хова, что и Калягина из этой трактовки не исключил. Меня осо­бенно резанул финал, когда герой, решившись на самоубийство, бросается в речку с обрыва и оказывается лишь по колено в воде. Ситуация трагикомическая, но весь ход фильма как-то лишает ее серьезности. У меня как у зрителя должны бы слезы брызнуть, а я почему-то остаюсь лишь сторонним наблюдателем и слегка по­смеиваюсь над наглядной нелепостью происходящего. Трудно, да и не стоит влезать в законы чужого режиссерского творчества, но мне этот сторонний холодок вообще чужд. Сам я, сколько раз ни ставил Чехова, как ни менял разбор «Трех сестер» или «Вишнево­го сада», все равно чувствовал, что влезаю внутрь всех чеховских персонажей, даже малосимпатичных. Так что я не могу быть тут объективным.

Но фильм остался в памяти. Попадались фотографии Каляги­на в «Механическом пианино», и лицо его казалось все более и более привлекательным. И я издали проникался к нему все боль­шим доверием. Но это у него произошел какой-то скачок, а не у меня. Ведь у него был когда-то совсем другой облик, другое лицо. Так мне сейчас кажется. Он совершенно преобразился за несколь­ко лет. В нем проступило то, что где-то таилось, но было почти незаметно. Проступило какое-то новое понимание жизни, новый жизненный опыт. Иногда этот опыт совсем минует профессию — актер хотя что-то и пережил как человек, но в его творчество это не входит, таланта не прибавляет. А Калягину годы и опыт будто прибавляют таланта. Идет одновременно обогащение и человека, и актера. Будто гирьки кто-то кладет на обе чашечки весов. Но сам Калягин от этого становится не тяжелее, а легче. Легкость — это для меня очень важный признак искусства.

Среди тех, с кем приходится работать, есть как бы эталоны ак­терской профессии. И об этих людях постоянно думаешь. Их объединяет что-то такое, о чем хочется обязательно написать, только не знаешь как.

Когда плотник сбивает доски, он что-то придумывает, чтобы не было зазоров. Когда каменщик кладет кирпичи, он заливает щели раствором цемента, потому что кирпич, положенный на кирпич, — это еще не стена. Стена дома — это когда кирпичи образуют нечто слитное и совершенно целостное. Конечно, это грубый пример, но именно такой объединяющий раствор все оп­ределяет в нашем деле. Одно психологическое состояние, другое, третье, один, второй поворот действия — всему этому, в конце концов, можно обучить. Но как обучить тому, чтобы одно перели­валось в другое естественно и в конце концов создавало бы то, что Станиславский называл непрерывной жизнью в роли? Как сделать, чтобы все швы роли заживали так, как заживает шов на человеческом теле?

Феде Протасову, например, нужно вбежать перед выходом Маши и быстро спрятать бутылку под диван.

Федя стесняется, стыдится того, что пьет, чистота Маши — постоянный ему укор. Поэтому так стремительны тут его движе­ния. Калягин — человек тучноватый и кажется неповоротливым. Диван низенький, и если на мгновение сядешь, чтобы подальше засунуть бутылку, то встать с дивана не так уж легко. Я тем не менее предлагаю именно такую мизансцену. Калягин первый раз неуклюже пристраивается. На следующий день мы репетируем что-то другое, а потом возвращаемся к дивану. Ошеломляет уже то, как Калягин вбегает. У него страшные, потерянные глаза. Он падает, молниеносно перекатывается, прячет бутылку и вскакива­ет, чтобы встретить Машу. Доля секунды — и он уже у дверей и обнимает девушку. У него все другое — и глаза, и руки, и вся пла­стика. Это не просто физически отработано — это *прожито.* Даже на репетиции. И потому кажется изящным, необходимым, уютным.

В «Живом трупе» мы вместе искали очень непростой харак­тер. Потом критики предъявили нам счет — опять мы что-то на­рушили в традициях, якобы недобрали чего-то по линии духовной высоты Протасова и внешнего благородства. Опять, как когда-то в «Трех сестрах», кого-то покоробила тахта, на которой лежит герой. Как будто если благородный человек, то он должен обяза­тельно стоять, иметь какую-то выправку и т.д. Замечено было, что у Феди грязная рубашка и вообще он «слишком» опустился. Хотя то, что он опустился, есть не что иное, как и его страшная беда, и беда всех остальных. О том и пьеса написана. Что же касается ру­башки, то она была чистейшая и сшили ее специально по всем законам старинного шитья. Но чего только не заметит и не приду­мает критик, если ему в Протасове чего-то «не хватило». Одна статья так и называлась: «Добрый человек— и только?» Мало было, что Федя добрый.

Но я бы не уместил характер, который создал Калягин, в одно определение «добрый». А в общем, он, как где-то написал Тол­стой, прекрасной души человек. Только, увы, пьет.

Не знаю, что творится в вулкане в момент извержения или в преддверии его. Возможно, примерно то же, что в чайнике, когда он закипает. Кипящей воде тесно, и она, превращаясь в пар, стре­мится наружу, подымает крышку. Про человека тоже говорят в ка­кой-то момент, что его душу теснит что-то. Федину душу чувства именно теснят. Они просятся наружу. Это не только память о Маше — мучает несформулированность, неуточненность чувств. И — желание их высказать. Он многому не нашел объяснения. В его душе нарастает напряжение. Вырываются обрывки чувств, обрывки мыслей, в надежде, что, вырвавшись, они соединятся. Федя все время ищет нужные слова, чтобы освободиться от ду­шевной тяжести. Вулкан тоже ведь успокаивается, когда выбрасы­вает лаву.

Все, что я сейчас пишу, все, чего мы добились, невозможно сыграть формально, глубочайшим образом не почувствовав состо­яния чужой души, не пережив все это в себе самом. А пережив, можно отливать в легкую форму. Однажды на репетиции Калягин сделал это бегло, даже как бы невзначай, а содержание вдруг про­ступило. Это в него, в Калягина, уже вселился Федя Протасов.

Сейчас я все же попробую определить словами какие-то свой­ства актерской личности Александра Калягина, если уж назвал его эталоном.

Во-первых, он действительно понимает, что такое содержание роли. Он актер *содержательный.* И, по-моему, пришел к этому с годами. Плюнул на всех этих «теток Чарлея» и прочую бессодер­жательную чепуху. Я говорю так резко, потому что не люблю этот жанр. Мне он не кажется смешным, потому что я не чувствую его содержания. Сейчас я вижу, что, когда Калягину не хватает содер­жания, — он раздражен. Это хорошее, полезное для актера раздражение. Калягин может целый кусок роли сыграть на репети­ции без слов, на тарабарщине, а содержание будет понятно. И я в зале заплачу или засмеюсь, потому что, повторяю, содержание бу­дет понятно.

Во-вторых, у Калягина абсолютный слух. Ему ничего не надо объяснять логически, формулами. Достаточно подсказать какую-то одну интонацию, и он ее всегда услышит и поймет ее значение. Можно подбросить краску — и он ее тут же уловит. Это совсем не значит, что он нуждается в чужих красках, — у него их множе­ство, и все свои. Но бывает, что в одной краске — смысл, который словами скучно объяснять. Калягин глазами схватывает все цеп­ко-цепко. С ним перебрасываешься образами, а не понятиями. А на образ можно намекнуть чем угодно — интонацией, показом, каким-то одним жестом.

От грамотного музыканта можно добиться многого. Но есть му­зыканты, у которых абсолютный слух. Вот такой слух у Калягина. Он слышит не слова, а то, что за словами — именно то, что я все­гда и хочу сказать. Поэтому работать с ним — одно наслаждение.

Еще — какая-то замечательная неутомимость. Ведь он чуть ли не каждый вечер играет, и каждое утро репетирует, и на репети­цию приходит усталый. Но через десять минут уже полностью входит в работу и до конца репетиции ни на что не отвлекается и не расслабляется. Я могу, загнав в бешеный ритм, утомить любо­го актера— но не Калягина. От моих показов, от моего напора могут устать все — но не Калягин. Он похож на мячик или на ку­барь— три, четыре часа катается по сцене со страшной силой. Он может упасть, подняться, лечь, снова встать, куда-то бросить­ся, бегать, снова упасть и снова вскочить. И все время — как на­литое яблочко. Я очень любил в «Тартюфе» сцену, когда Оргон появляется в первый раз, приехав домой из деревни. Так замеча­тельно выйти на сцену может только Калягин — это и особый, актерский, красивый, энергичный *выход на сцену,* и выход имен­но Оргона, которого распирают всякие беспокойства (как тут Тар­тюф?) и планы, и все это ему надо немедленно выяснить и реали­зовать... То, как он вышел (не выбежал, а вышел, хотя это энергия бегуна), как бросил куда-то плащ, куда-то шляпу, куда-то парик, как его сверкающая, подобно яйцу, голова замелькала то тут, то там и полные, но энергичные ноги заходили по сцене, — все кра­сиво, динамично, с размахом! Но и с чувством меры!

Еще я могу сказать про Калягина, что он очень уютный. Он уютный в мизансценах — сразу что-то обживает, устраивается, и все это так живо, так сочно! Так вкусно, хочется сказать.

Я застал на сцене уже старого Москвина и мог только нафан­тазировать, каким Москвин был когда-то. Но что-то очень важное в прежнем МХАТе держалось на Москвине — что-то домашнее, уютное и живое. Это есть сегодня в Калягине, и потому очень верно, что он в конце концов попал в Художественный театр, а не в какой-либо другой. Должен же хоть один театр в Москве сохра­нить что-то домашнее, уютное, знакомое интеллигентным моск­вичам. Или я ошибаюсь?..

*Я* говорю, что Калягин уютный актер, но хорошо представляю себе, как неуютно с ним может быть другому режиссеру. Ведь мы только думаем, что человек всегда таков, каким он именно к нам поворачивается. Ко мне Калягин повернулся самыми замечатель­ными своими качествами, и потому я уверенно говорю: он не кап­ризный. Есть актеры, которые уверены, что чем больше они кап­ризничают, тем больше кто-то будет верить, что они — значитель­ные личности, имеющие право капризничать, бесконечно что-то требовать, то есть привлекать к себе особое внимание. Калягин не разговорчивый. Есть актеры, которые беспрерывно говорят о себе, — о том, что они снимаются в кино и т.п. Если Калягин и снимается,.— никто об этом не знает. Я, во всяком случае, никог­да не слышал от него ни одной байки про то, как он снимается, как он куда-то летел, опаздывал, как его ждала съемочная группа. Он, по-моему, не разговаривает на эти темы. Это не то чтобы скромность. Просто это ему кажется ненужным.

Калягин умный. Есть актеры, которые необычайно талантли­вы, но, в общем, глупы. Есть актеры, которые очень образованны. Я, честно говоря, не интересовался, насколько Калягин образо­ван, знает ли он литературу, интересуется ли философией и т.п. Нет, он типичный актер. Но у него острый, тонкий ум. Это ум *профессионала.*

Когда он на сцене, все становится прочным. Для него нет зада­ний, которые он не мог бы выполнить. Любой гротеск— пожа­луйста! Причем все это он выполняет как-то по-своему. Он заме­чательно умеет подавать реплики — не подавая их. Говорит ско­роговоркой, но скороговорка эта абсолютно внятна. Он *вкрадчи­вый* — вот точное для него определение. Вкрадчивый, но поло­жит все реплики как надо, загонит их как бильярдные шары.

Я очень люблю, когда актер воспринимает свою роль музы­кально. Калягин очень реалистический, крепкий актер и стихов, кажется, с эстрады не читает, но свою сценическую речь он чув­ствует, как поэт чувствует стихи. Маяковский писал, что раньше он слышит музыку стиха, ритм, а потом уже слова. Вот и актер, которого я люблю, не упирается в слова роли, как в забор, он мо­жет, я уже говорил это, большой кусок роли или даже всю роль проиграть на тарабарщине, и в этом будет своя смысловая, душев­ная мелодия. Большой монолог он сначала как-то музыкально внутри себя укладывает, а потом уже учит слова. Он в самом рит­ме улавливает содержание, как поэт или музыкант. Мне потому так легко было с ним, что я сам, когда что-то показываю, объяс­няю, делаю это не с помощью слов, а через музыкальную ме­лодию целого куска. Если актер видит за этой мелодией только внешнюю сторону роли — это ужасно. Если же он чувствует за мелодией суть, смысл, содержание, то это, собственно, и есть об­разный язык в нашем деле. Это и есть тот профессионализм, ко­торый я больше всего ценю. Он совсем далек от ремесла. Профес­сионализм, который я пытаюсь воспеть и объяснить на примере Калягина, абсолютно далек от скучного ремесла и ремесленниче­ства.

Истинно актерская натура — это исключительно живая натура. Это фермент, который все время способствует воспроизведению жизни. Когда Калягин на сцене — смотришь неотрывно. Инте­ресно наблюдать, как возникает и растет от репетиции к репети­ции нечто живое. Похоже на то, как в начале мая внезапно появ­ляются на ветках зеленые листочки. Кажется невероятным, что дерево за два-три дня преобразуется до неузнаваемости. Вдруг что-то запестрело, удесятерилось, еще размножилось, и дом на­против уже не виден. Развитие роли у настоящего актера похоже на это цветение.

Пора бы объяснить самому себе наконец, почему во взаимоот­ношениях режиссера и актера если и бывает счастье, то оно крат­ковременно. Пора бы обдумать на этот счет хотя бы свой соб­ственный опыт. Моменты счастья надо не только помнить, но хо­рошо бы еще и анализировать— попозже, конечно, со временем. А иначе можно и вовсе упустить эти редкие моменты, перестать их непосредственно ощущать.

*Я* со временем научился самой трудной науке: не впутывать в процесс творчества никаких личных отношений. Вчера поссорил­ся с артистом — сегодня надо прийти на репетицию как ни в чем не бывало. Пусть актеры играют свои роли, а я виртуознейшим образом сыграю свою. Не было никакой ссоры — и всё тут! Сы­граю так, чтобы никто ничего не заметил. Да ведь и замечать не­чего— я действительно во время репетиции не помню ничего, кроме существа дела, а в актере вижу только участника общей ра-

боты. Все это — результат многолетнего, достаточно горького опыта.

И все же по-настоящему счастлив режиссер бывает тогда, ког­да актер совсем освобождает его от этого опыта. Режиссер счаст­лив, когда личность актера мила, характер открыт и никакие доба­вочные мотивы не вмешиваются в работу. Притом что сама рабо­та может быть очень трудной — и пьеса нелегкая, и обстоятель­ства вокруг спектакля могут сложиться крайне непросто.

С Андреем Мироновым я как режиссер встретился дважды. Один раз — на телевидении, когда предложил ему роль Грушниц-кого в «Страницах журнала Печорина». Другой раз — в Театре на Малой Бронной, позвав его в спектакль по пьесе Э.Радзинского «Продолжение Дон Жуана».

Это были совсем разные встречи. На телевидении мы, по-мое­му, сделали хороший фильм (хотя он вызвал самые разные отзы­вы и бурные споры), но во время съемок успели обменяться вза­имной симпатией, не больше. На телевидении я вообще не знаю, что такое серьезная работа с актером, и, честно говоря, думаю, что такой работы там нет. Там все дело в точном выборе актера. А главное — в режиссерском замысле, точнейшей его обдуманно­сти и продуманности. А потом — в ощущении телеэкрана, монта­жа кадров. И еще (для меня) — в найденном способе уйти от съе­мочных штампов, от телевизионно-театральной банальности. Но ни то ни другое почти не касается актера, во всяком случае, не требует от актера никакого особого труда. Это не значит, что на съемки актер может приходить рассеянным, расхлябанным, та­ким, что всем видно: он просто перешел из одного съемочного павильона в другой. *Я* тоскую по актерской сосредоточенности. И в Андрее Миронове я ее нашел. Нашел мгновенное понимание и сосредоточенность. Он сразу понял (а актер понимает не только головой, не только логикой), почему ему, с его кинозвездной по­пулярностью, в нашем фильме предложена не главная роль Печо­рина, эффектная как бы во всех отношениях, а роль закомплексо­ванного Грушницкого, который только стремится изо всех сил быть эффектным. То, что я сейчас говорю о Грушницком, — не совсем из нашего фильма, скорее — из хрестоматийного пред­ставления о лермонтовском произведении.

Я как раз хотел уйти от хрестоматии, и Миронов это тоже сра­зу понял. Он понял значение и серьезный смысл «второй» роли. Ему не надо было долго объяснять, что Грушницкий — славный малый, которому *удобно* жить в той самой жизни, в которой Печорину — неудобно. Один (которому удобно) — добродушный, влюбленный, расположенный к людям. А другой — Печорин.

Не закомплексованную человеческую посредственность надо было воспроизвести в Грушницком, а нечто покладистое, приспо­собленное к жизни, как бывают приспособлены милые, чуть неле­пые щенки. Они по дурости могут даже укусить кого-то — но не по сознательному умыслу или злобе.

Миронову понравилось все, что я говорил. Хотя, как умный человек, он понимал, что таким .образом я подготавливаю для фильма не столько даже его, Миронова, сколько свою трактовку главного героя — Печорина. Но, если уж быть точным, для филь­ма одинаково важны были оба-:— и Грушницкий и Печорин, и Олег Даль и Андрей Миронов. Важна была определенная, расста­новка сил, то есть человеческих типов.

Есть такое понятие в кино — типаж. В данном случае оно не имело никакого значения, потому что Андрей Миронов — никак не «типажный» актер. В нем есть мягкость, есть как бы податли­вость пластилина, которая, на мой взгляд, очень заманчива и в кино, и в театре, особенно когда изнутри актерская природа осве­щена умом. Миронов может лепить из себя многое. Вполне веро­ятно, в другом фильме он вылепил бы Печорина. Но у меня, по­вторяю, был Олег Даль. И ни малейшей царапины по этому пово­ду я у Миронова не почувствовал.

Не знаю, чем это объяснить — скромностью, воспитанием или, может быть, ему было просто интересно встретиться со мной в работе? Или роль ему и вправду понравилась? Повторяю, сыграл он ее так, как мне хотелось.

Потом — вторая встреча, уже в театре. Она совсем не была легкой, потому что была замешена на огромном труде. Очень уж в трудные обстоятельства я вовлек актера. Трудными они были прежде всего для меня, а Миронова я позвал на помощь, когда со­всем уже погибал. Он тут же отозвался, что само по себе было приятно и отчасти сняло тяжесть разнообразных мыслей, от кото­рых иногда можно загнуться.

Дело в том, что я почти год репетировал пьесу Э.Радзинского, но так и не успел выпустить. Сезон окончился, спектакль, в кото­ром главные роли играли О.Даль и С.Любшин, остался невыпу­щенным, целое лето я промаялся с ощущением недоделанного дела, а с начала нового сезона все затрещало и обрушилось. Сна­чала Даль, а потом и Любшин ушли из театра. В «Дон Жуане» оба репетировали замечательно, фанатично. Правда, Любшин минут через пятнадцать уставал от ритма, мною заданного, а я все умолял его: «Слава, ты не скисай от меня, ты вступай со мной в *равную* игру, и тогда сцена будет образовываться и всем будет инте­ресно». Он теоретически понимал, но его силы довольно быстро иссякали.

Вообще, вероятно, для современного искусства, как я его по­нимаю, нужна какая-то особая натренированность, особая техни­ка, воля и... здоровье. Совершить в роли огромное количество сложнейших психофизических зигзагов очень трудно. Да еще в нужном ритме. Бывшие чемпионы фигурного катания Белоусова и Протопопов, вероятно, не могли бы сделать того, что делают нынешние спортсмены. Сложность многих профессий с каждым годом увеличивается. Нужно не только осваивать эту сложность, но становиться в этом новом умении *легким.*

Я размышлял обо всем этом, а Даль и Любшин между тем со­шли с дистанции. По разным причинам. Но— сошли. Я уже не говорю о других исполнителях, они «отпали» еще раньше. Меня это не очень волновало, когда я репетировал с Далем, — он за Дон Жуана, а я за всех остальных. В зале сидело какое-то количе­ство неизвестных мне зрителей, а мы вдвоем с актером играли перед ними спектакль, который называется «Репетиция». Это до­вольно увлекательный спектакль, но тяжелый. Оба мы после та­кой игры выходили мокрые. Остальные, побаиваясь, куда-то скрылись. Я понимал их — им трудно было войти в столь слож­ный рисунок ролей и сцен, хотелось иметь успех, не затрачивая при этом сил. Хотелось постепенного разбора и режиссерских объяснений. Хотелось без особого напряжения что-то в роли бо­лее или менее приспособить к себе.

И вот я остался без двух главных исполнителей. Что делать? Все бросить? Бросить затею поставить пятую (!) пьесу любимого мной драматурга, пьесу, которая мне очень нравилась? Чем боль­ше я в нее погружался, тем больше она мне нравилась. Такое с со­временными пьесами не часто бывает. Кроме того, я уверен, ник­то, кроме меня, «Продолжение Дон Жуана» вообще не поставит. Эта пьеса не из тех, которые расхватывают. Эта — на любителя. Так что же делать?

У нас уже была вчерне готова и особая декорация, каких никто тогда не делал. Репетиционный зал мы превратили в подобие ма­ленького цирка. Обили все досками, сделали вокруг овальной аре­ны два ряда скамеек, один выше другого, как в цирке. Сверху на­тянули тент. Получилось очень забавно и уютно.

Теперь весь этот уют вот-вот покажется никому не нужным... Как легко все разрушить! И как трудно что-либо хорошее постро­ить.

.

Вот тут я и позвал Андрея Миронова. *Я* звал не «на по­мощь» — просто как бы предлагал роль, предлагал поучаствовать в работе. Собственное отчаяние (раздражение, нервность) я изо всех сил скрывал. Все эти настроения совсем не помогают твор­честву, с ними борешься каждый день, стараясь не довести себя до душевного кризиса.

Не знаю, что из всего этого понял Миронов, но мы с первого же дня бодро принялись за работу. И относительную бодрость я смог сохранить уже до выпуска спектакля. Во многом — благода­ря Миронову.

Я решил изменить характер работы— во всяком случае, на первом этапе. Глупо было бы теперь с Мироновым, как раньше с Далем, на глазах все той же кучки заинтересованных зрителей (среди которых нет актеров) опять выходить на сцену вдвоем, как на ринг. Глупо вовлекать нового актера в уже проработанный мной и другим исполнителем рисунок роли.

И я постарался отбросить все то, что уже знал о пьесе и о роли. Конечно, это в некотором роде режиссерская хитрость, даже самообман, но он необходим *чистоте творческого процес­са.*

Передо мной был совсем другой актер. Вполне определивший­ся, зрелый. И совсем не похожий на Даля. *Я* говорю сейчас не о внешних данных, а о глубинных чертах характера. Даль был зам­кнут, нервен и нетерпелив, убийственно остроумен, а иногда не­выносим. Все чувствительное и нежное в себе он прикрывал та­кими парадоксально обратными красками, что иногда брала ото­ропь. Миронов, как я уже говорил, — открыт. Может быть, эта его открытость и таила в себе что-то противоположное, но мне он нравился именно открытым — в этом не было никакого актерско­го наигрыша. Наигранную актерскую «открытость» я вижу за сто верст и знаю ей цену. Нет, в Миронове была доверчивость. Тут я не ошибся.

И вот я изменил способ работы. Даже место работы поначалу изменил. Мы с Мироновым начали репетировать у меня дома, вы­бирая для этого общие свободные часы.

Как это было хорошо!

Как хорошо после тяжелой репетиции в театре ждать, что к тебе домой вечером придет Андрей Миронов (тоже, может быть, после каких-то тяжелых дел в своем театре) и мы, не торопясь, будем разбирать с ним роль Дон Жуана в пьесе Радзинского!

Немирович считал эти «интимные» репетиции необходимыми для актера. Но где сегодня взять актера, который считал бы их не-

обходимыми для себя? Миронов занят не меньше других, а боль­ше и популярен как никто. Но все это — и занятость, и популяр­ность — он оставляет за порогом. Никаких следов спешки. Знал бы он, как благодарен я ему за эту неторопливость, за доверчивые и умные глаза, за готовность искать и вместе что-то обсуждать.

Почему все это видишь только в актере, который не привык ко мне? Откуда взять силы, чтобы каждый раз «очаровывать» своих, которые привыкли? Нет, дело все-таки не в привычке. А в *интел­лигентности. Я* не смог воспитать это в тех, которых считаю «своими». Удивительно — Миронов в моей комнате занимает как-то мало места, но когда надо попробовать что-то в движении, он свободен и размеры комнаты ему не мешают. Попробует, сядет на место и опять смотрит на меня своими большими голубыми глазами. Я что-то думаю, а он не просто ждет, он тоже думает. И так складно все идет, и так не хочется переносить эту нашу за­мечательную работу куда-то в толпу, в театр, где будут обсуждать «гастролера», вместо того чтобы учиться — учиться у Миронова гибкости, детскости, артистизму. Между тем Миронов уже готов, ему есть что сказать, а тем, кто будет играть вместе с ним, сказать почти нечего.

Радзинский предложил свою версию продолжения классичес­кой притчи. Пьеса современна по смыслу, мотивы мифа и многих разнообразных толкований образа Дон Жуана переплетаются с вполне сегодняшними взглядами на жизнь и на расстановку сил в этой жизни. Версия такова, что в наши дни Лепорелло (слуга) стал маленьким господином, то есть хозяином положения, так как сам Дон Жуан постарел, устал и т.д. Версия эта очень объемна, в ней много смысла, остроты, юмора и трагизма. Слугу невозможно вернуть в его прежнее положение, он не желает туда возвращать­ся. А все господские привычки Дон Жуана неуместны и нелепы в новой ситуации. На фоне плебейской самоуверенности Лепорелло легендарные любовные похождения его бывшего господина — какая-то трогательная труха, старомодный романтизм. Этот дове­денный до гротескной выразительности романтизм сталкивается с самым что ни на есть реализмом.

Сначала мы с Мироновым как бы охватили этот смысл пьесы целиком, во всем его объеме. Охватили в разговорах, которые бы­вают построены не на гладком рассказе, а на полупоказах и еще на чем-то таком, чего на бумаге не опишешь. Я вовлекал Миронова в пьесу, а он, мне на радость, вовлекался — не просто доверчиво, но отзываясь почти физически на каждое мое точное движение или слово. Какое счастье — такой отклик! Опыт подсказывает мне, когда актер работает только головой (это скучный, трудный в работе тип актера), а когда весь его психофизический аппарат на­тренирован, отзывчив и подвижен. Я не знаю, кто учил Миронова мастерству, какую школу он исповедует, каковы его привычки в репетициях. Но он мгновенно понял *мою* школу, *мои* привычки. Я же, надо сказать, часто меняю то, к чему привык, и как раз во время работы над пьесой Радзинского меня, что называется, «за­клинило» на некотором пересмотре привычного. Возможно даже, что это произошло от новой, необычной для меня обстановки ра­боты. Раньше я как бешеный носился по сцене вместе с Далем, потому что самым главным мне казалось организовать тесное и точное взаимодействие актеров и добиться в этом предельной ак­тивности. Теперь, когда мы сидели вдвоем с Мироновым в моей комнате и я видел постоянно перед собой его умные глаза, мне многое в прежнем способе работы показалось каким-то неосмыс­ленным, а та действенность, о которой я постоянно твердил и за­ботился, — какой-то моторной, не всегда одухотворенной.

Миронов приносил с собой большую жажду содержательнос­ти, чем другие актеры. Вот в чем было дело. И я откликнулся, во мне открылись какие-то новые клапаны. Мы несколько мельчили смысл происходящего, понял я, теперь нужна и возможна *осоз­нанная активность, рассчитанная на длительные периоды.* Ак­тивность без осознания не имеет смысла.

Именно отсюда идет опасность того внешнего «мотора», кото­рый свойствен некоторым моим ученикам. Подгоняемые мной, моей дикой энергией, они не успевают (а иногда просто не могут) обдумать и прочувствовать то, что содержится в моем динамич­ном внешнем рисунке. Они послушно его выполняют (иногда еще динамичнее, чем я), но рисунок этот не прорастает внутрь, в их душу, в сердце, в голову. Мне скучно что-либо логически объяс­нять, да и не верю я в эти словесные режиссерские объяснения. И мои актеры часто работают лишь на умелом подхвате внешней динамики.

Теперь, под воздействием Миронова, я как бы притормозил сам себя. Стоп — еще раз задумаемся над тем, что происходит. На какой стержень нанизаны первые восемь страниц текста? Почему именно восемь? Да потому (вдруг стало понятно), что целых во­семь страниц пьесы — лишь своеобразное вступление к ней. По­нять, что это вступление, только понять — одно это уже нелегко. И наверное, я не понял бы этого, не сиди мы с Андреем вот так спокойно в моей комнате.

Я куда-то мчался, куда-то спешил. Теперь маленькие, вскользь брошенные вопросы Миронова (всегда не пустяковые, всегда по существу) то и дело останавливали меня и заставляли думать. Во­семь страниц текста располагают играть вовсю. Нельзя же просто пробежать эти страницы, если они полны стольких важных сведе­ний, стольких шуток, стольких забавных маленьких ситуаций!

Итак, Лепо Карлович Релло (так теперь зовут бывшего слугу) работает в фотоателье. У него семья, дети, машина, график рабо­ты, свои связи и т.п. И вдруг в этот налаженный порядок жизни является *некто.* Является внезапно, как снег на голову. Постепен­но мы понимаем, в чем суть, — оказывается, Дон Жуан после ги­бели Командора в каждом веке исчезает, чтобы появиться в веке следующем. В свое время он был и Парисом, и Овидием, и Каза-новой, и многими другими. (Кстати, все эти имена вызывали у Миронова какие-то свои ассоциации — он знал, о чем, о ком идет речь. Овидий для него не звук пустой.) А Лепорелло живет себе и живет после исчезновения своего хозяина, довольно легко находя себе новое пристанище.

«Они оба бессмертны, — сказал Миронов. — Только один жи­вет постоянно, а другому еще приходится свое бессмертие дока­зывать». Мы поговорили о том, как трудно приходится, когда кому-либо что-то приходится доказывать, особенно какому-ни­будь хаму. Тут и мне, и Миронову было что сказать. Посмеялись грустно и пошли дальше.

Первое, что делает Дон Жуан, воскреснув, — встречается со своим слугой, ибо без слуги какой же он Дон Жуан? Но Лепорел­ло ни за что не хочет возвращаться к своей прежней роли. Лучше всего, думает он, просто не узнавать своего бывшего хозяина. Не помню, и всё тут. Пускай себе этот гость вспоминает про то. как они жили когда-то в Севилье или в Риме, где-то возле Аппиевой дороги. А он, Лепо Карлович Релло, не будет ничего вспоминать. Ему эти воспоминания поперек горла. В крайнем случае, так и быть, можно вспомнить что-то совсем ненужное. Да, в таком-то веке, говорят, Дон Жуан убил на дуэли мужа Реал де Монсарес или мужа Прекрасной Елены, а потом был сам убит каким-то там командором. Говорят, это было так. А может, и не так. Мало ли что там говорят! К Лепо Карловичу это не имеет никакого отно­шения!

Целых восемь страниц один из героев настойчиво вспоминает, а другой отказывается это делать или вспоминает совсем не то, что Дон Жуану нужно. Для одного буквально вопрос жизни — за­ставить другого все это вспомнить, иначе он, Дон Жуан, не ожи­вет, не воскреснет.

Все это вступление — борьба за оживление, за воскрешение. Борьба бешеная, буквально борьба за жизнь.

Мы с Мироновым вдруг как-то ощутимо поняли, что в руках у нас возможность, которую нельзя пропустить,— возможность сыграть *философский* спектакль.

Андрей Миронов—любимец публики, актер поющий и танцующий, исполнитель куплетов и чечеток, мастер эстрады, ак­тер Театра сатиры, где любят репризы и т.п. Но это — лишь один облик Миронова. И что-то от всей этой стихии в Дон Жуана вош­ло. Вошло как тень, как отголосок чего-то, оставшегося не только в стороне, но будто в давнем-давнем прошлом, где-то в веках.

Да, был любимцем, был покорителем сердец, никем другим и не был, ведь он — Дон Жуан! Измениться он не может. Он просто исчезает, когда появляется Командор. И вот эту невозможность измениться, этот шлейф мифа, которым смог поиграть современ­ный драматург, — это Миронов почувствовал как *драматический* актер. Мы разбирали с ним тонкости пьесы, а я думал: господи, как я соскучился вообще по душевной тонкости! Только бы Ми­ронов не устал, только бы не исчез! Только бы воображению мое­му (а что такое репетиции наши, как не свободная игра воображе­ния?) не был бы положен неожиданный конец.

Но Миронов продолжает приходить и, по-моему, не теряет ин­тереса. Мы еше не очень далеко продвинулись, но первые восемь страниц текста — это необходимая взлетная дорожка. Она долж­на быть сверхпрочной и проходить в идеально точном направле­нии.

Этот процесс нужно сделать сквозным и стремительным, ибо в медленности — мучительность воскрешения. И вот Дон Жуан цепко схватил своего бывшего слугу за шею или просто за рубаху и уже не отпустит его до слова «финита». Миронов поднимается с дивана, как-то легко разворачивается, бросается вперед и делает жест — хватает в воздухе кого-то невидимого и крепко держит. Пока онхподнимается, мне жутковато на него смотреть, потому что в него будто вселилась какая-то странная чужая тяжесть. А потом — внезапный короткий бросок - и в руке будто не про­сто рубаха партнера (которого сейчас нет), а своя судьба. Сыграть это в коротком комнатном показе может только прекрасный актер. Потому что тут важна сила накопления всего — мысли, чувства, внутренней активности. Тут уже не я показывал актеру, а он — мне. Это был блистательный актерский показ роли. Есть термин «режиссерский показ», надо бы ввести еще и «актерский показ».

Я вижу, что Миронов понял: эта первая сцена— не двести

пятьдесят четыре реплики, а единый нерв действия. На одном ды­хании должна пройти эта сцена. Из получасовой она должна пре­вратиться в пятиминутную. Может быть, в спектакле она будет идти семь или восемь минут, но чувствовать ее должны и мы, и зрители как пятиминутную.

Это лишь маленький отрезок дороги, которую следует пробе­жать. Чтобы, завернув за угол, увидеть следующий отрезок.

Вот какие иногда бывают удивительные вещи.

Какой же внутренней техникой нужно обладать, чтобы оси­лить все это?

Где эти технически оснащенные, современные актеры? Где они?

Где те, которые при величайшей техничности умеют сохра­нять душу, чтобы ничто не превратилось на сцене в пустую фор­му?

Таких актеров очень немного и у нас, и во всем мире. В Миро­нове я такого художника нашел, пусть на время, всего лишь на один спектакль.

Итак, пойдем дальше. В первой части пьесы — действие па­мяти, прошлого, восстановление собственных биографий. Во вто­рой — совсем другое: попытки Дон Жуана *нащупать настоящее.* Попытки определиться в совершенно новом веке, в совершенно ином возрасте и совсем ином расположении духа. С абсолютной ясностью должны быть прочерчены мысли Дон Жуана, делающе­го *первые шаги в настоящем.*

*Я* сказал Андрею что-то про эти первые шаги, он прислушал­ся, задумался и вдруг посмотрел на меня совсем другими глазами. Это были глаза *ребенка.* Как это было удивительно! Посылаешь сигнал куда-то внутрь другого человека, даже еще не понимая, насколько это верный сигнал, потому что сам еще что-то обдумы­ваешь. А природа актера-художника уже дает ответ: сигнал при­нят, он — верный.

В человеке, который делает в чем-то лишь первые шаги, долж­но быть что-то от ребенка. Что-то сверхпростодушное и чистое.

Чистое — в Дон Жуане?! Может быть, не в Дон Жуане, а в Ан­дрее Миронове, который играет Дон Жуана. Но эту детскость нельзя потерять, она важна, она придаст второй части спектакля особый драматизм. Потому что Дон Жуан совсем *не знает* обсто­ятельств нового времени. Он их только на ощупь старается по­знать, то радуясь, то пугаясь. И в этом, повторяю, он должен быть похож на ребенка. Притом что успел пожить во многих веках.

Человек осваивает свое бессмертие. Он каждый раз заново начинает жить, учится жить. Он выбирает свою дорогу, задает себе вопросы, делает шаг вперед...

Может быть, в этом веке надо жениться и начать такую же жизнь, как Лепорелло? Глаза у Миронова потухли, он как-то фи­зически увял: мысль о женитьбе пришла и сделала в нем что-то свое. Она была проверена и отвергнута (а Лепорелло, подсказы­ваю я, здесь должен как бы отойти на второй план и затихнуть. Он должен выжидать. Он ведь знает, как бурно работает у Дон Жуана мысль и сколько внезапных скачков она делает).

Нет, жениться — это не подходит. Тогда, может быть, надо уединиться? Это снова целая история обдумывания. Что если дей­ствительно — *уединиться?* Купить дачу где-нибудь под Сыктыв­каром? Если так, то, по крайней мере, следует сменить костюм и отдохнуть.

И вот Дон Жуан устроился на полу в помещении фотоателье.

Андрей уселся на пол, прижался к дивану, смотрит на меня снизу вверх. Мне впору сесть с ним рядом. Я и сажусь. Ведь это через нас обоих сейчас проходит состояние героя, и, сидя рядом на полу, удобно размышлять. Дон Жуан пригрелся, но его гложет новая мысль: отчего он каждый раз исчезает? Отчего в каждом веке, не успеешь в нем пригреться, начинается кошмар обязатель­ного исчезновения?

Если смотреть по тексту, то это только последняя фраза боль­шого монолога. Но весь монолог надо произнести так, чтобы было ясно, отчего он возник. А возник он от желания понять, как нужно жить в этом новом веке, чтобы не повторился кошмар.

Это трудное место роли, оно достаточно запутано по тексту, его надо обязательно осилить.

Но Дон Жуан не был бы Дон Жуаном, если бы у него все шло по одной линии. Да, он хотел бы жить иначе, он устал, и прошлое слишком над ним висит. Но — только-только он решил не зани­маться женщинами, как вдруг увидел в фотоателье кучу фотогра­фий, и вот уже начинает узнавать в этих женских портретах тех, в кого был когда-то влюблен. И вновь в нем вспыхивает страсть то к той, то к этой... Потом дошел до каких-то особых воспомина­ний, и снова мысль — не жениться ли?

Логику нелогичности, барахтанье в новой жизни, попытку за­ново научиться ходить — вот что тут следует играть.

Мы, сидя на полу почти в обнимку с Андреем, отчетливо по­нимаем, что добрались до главного смысла сцены. Я поднимаюсь, Андрей продолжает сидеть. Он говорит: «Дон Жуан учится хо­дить по веревке, по которой еще ни разу не ходил».

Правильно. Это история его балансирования — вперед-назад. То чуть не упал, то прошел метр, то соскочил с веревки и устроил кому-то скандал, то опять полез наверх. Учится. Не умеет. Пробу­ет. Хочет чего-то нового. Падает в старое. Снова карабкается из ямы, снова падает и т.д. Очень, очень сложный внутренний сю­жет, который нельзя ничем запутывать. Нужна прозрачность, яс­ность. Тогда в этой части спектакля откроется *новое,* не будет простого продолжения скандалов слуги с господином. И если это будет так, то откроется перспектива для третьей части. Мы добе­ремся до следующего поворота дороги и, завернув, увидим что-то неожиданное. Если во второй части будет за чем следить, то инте­ресным окажется и ожидание дальнейшего.

Я уже знаю что-то про третью часть. Если вторая — это, так сказать, теоретические прикидки того, как следует жить в настоя­щем веке, то третья часть — *само столкновение с этим настоя­щим.*

Я не говорю этого Миронову, на сегодня хватит. Мы кончаем работать и начинаем болтать про музыку, про джаз, в котором Ан­дрей разбирается еще лучше меня. Он так же, как я, влюблен в джаз и в великих джазистов. Мы обмениваемся пластинками, как завзятые коллекционеры, хотя я никакой не коллекционер. Но над пластинками и кассетами с музыкой великих джазистов я дрожу, и Андрей Миронов тоже.

Нет, он не подведет меня. Он сыграет своего Дон Жуана как надо. Ну и что же, что он — гастролер на Бронной? Гастроль-ность может даже что-то прибавить роли. Ведь Дон Жуан в этой пьесе — пришелец из каких-то неведомых миров. Он и бессмер­тен, но он и временный гость, он хочет вжиться в настоящее, в реальность, и все это и грустные, и смешные, а в общем — траги­ческие попытки...

Миронов умеет, не задумываясь, привносить в роль что-то от себя и очень точно это *свое* в роль укладывать. Даже обстоятель­ства гастрольности тут будут использованы, может быть, бессоз­нательно.

Но кто различит в действиях таланта сознательное и бессозна­тельное?

Когда человек влюблен и идет на свидание, а потом возвраща­ется домой и видит, что пуговицы на его пиджаке были не так за­стегнуты, он впадает в отчаяние. Ему кажется, что какая-то пуго­вица могла решить все, что он упал в чьих-то глазах именно из-за этой пуговицы. Когда человек влюблен, он вспоминает свою неудачную улыбку в решающий момент свидания и ругает себя по­том за эту улыбку, как будто от нее что-то могло зависеть. Мы по­глядываем на себя в зеркало, чтобы было все как надо. В нас нет никакой самоуверенности, даже если мы знаем, что нас любят. Боже мой, ведь все может измениться каждую минуту, сегодня или завтра, вот от этого ячменя на глазу или от того, что надел не ту рубаху! Люди, давно уже не влюблявшиеся, забыли, вероятно, это состояние и то, какими они были в свое время глупыми, но притом замечательными и наивными.

Конечно, есть какие-то сверхуверенные люди. Но я не спраши­вал у них. как обстоит дело, если они чувствуют вдруг, что в них что-то было не так. Тоже, наверное, расстраиваются и думают, что все пропало.

Я говорю это к тому, что актерская профессия вся построена именно на этой щепетильности. Человек, делающий стол, или магнитофон, или карандаш, меньше всего старается понравиться кому-то, если, конечно, при этом он не влюблен в свою сослужи­вицу. Он иногда даже и о столе, который производит, и то не ду­мает, а уж переживать, что не так повернулся или не так улыбнул­ся, и вовсе не станет.

А актер на сцене все время как на свидании. Если, конечно, это не тот актер, который давно уже махнул рукой и на себя, и на публику. Тот, кто не махнул, может расстроиться от любой чепу­хи, которая никому и заметна-то не бывает. То он чувствовал себя слишком тяжелым, то слишком легким, то казалось ему, что он в этом месте был необаятельным, — сплошь поводы для расстрой­ства. *Я* люблю актеров, которые расстраиваются из-за пустяков.

В этой наивной способности реагировать на все мелочи посто­роннего к себе отношения — какая-то замечательная, милая часть актерской души. Поэтому, когда идет мой спектакль и я, никому особенно не нужный, слоняюсь по театру, мне всегда хочется в антракте обойти гримерные и каждому сказать что-то успокои­тельное. Особенно я рад, когда могу передать актеру чьи-то хоро­шие о нем слова. От этого молодеют актерские лица, хорошеют женщины, подтягиваются и делаются бравыми мужчины.

Что-то забавное, детское есть во всем этом. И я эту актерскую детскость очень люблю.

Но бывает, что в актерский мир каким-то ветром занесет со­вершенно особого человека. Его не успокоишь ни чужими комп­лиментами, ни достаточно серьезным режиссерским разбором игры. У него, у такого редкого актера, собственный внутренний

мир, куда он мало кого впускает. Этот сложный мир вдруг будто обрушивается на какую-нибудь роль, и тогда эта роль внезапно вырастает и расцветает. То ли произошло тайное духовное совпа­дение скрытого от всех актерского мира с данной ролью, то ли неожиданно совпал с ролью какой-то — тоже от всех скрытый — этап становления актерской души. Понять или тем более предуга­дать это трудно, даже мне, хотя я достаточно опытен и иногда (мне так кажется) вижу человека насквозь.

Нет, далеко не всех я вижу насквозь. И в актерском мире, са­мом мне близком, не всех смог разгадать, даже из тех, с кем рабо­тал.

Два дня не могу найти себе места — меня попросили почитать дневники Олега Даля. Там есть что-то про меня, и достаточно резкое, — не буду ли я против того, чтобы это опубликовать?

Олега Даля уже нет. И его дневники, и письмо ко мне — все это уже история. Я вспоминал наши отношения, их разные этапы и думал о том, что совершенно скрытыми остаются многие чело­веческие страдания, в том числе и актерские. Но я привык имен­но к «актерским» страданиям, мне они кажутся мило наивными. Я чаще всего знаю, как их разрешить.

А тут передо мной что-то другое. Поэтому я и говорю, что в актерский мир иных людей будто откуда-то заносит, и сама про­фессия тогда предстает каким-то чуть ли не трагическим делом. Заносит— и быстро уносит. Насовсем. И остается тревожная боль и загадка.

Где у меня болит сейчас? Там, где был Олег Даль.

Не знаю, кто с ним дружил, кому он открывал себя. У него была прелестная жена Лиза — может быть, открывал ей? Но почему-то думаю, что нет, не открывал. Такую кровавую, мучи­тельную сумятицу, которая отражена в дневниках, никому нельзя показывать, тем более близкому человеку, если его бережешь.

Бывают разные актерские дневники. Недавно я листал дневни­ки Николая Мордвинова — большой, толстый том.

Мне был издалека симпатичен этот красивый человек — я тог­да учился в Театре имени Моссовета. И дневники его — спокой­ные, обстоятельные, каких никто сегодня не пишет. А у Даля — одни нервы, одни муки. Какая-то сплошная рана, а не душа. Я вспоминал то, о чем он пишет в письме ко мне, и думал, что за­лечить эту рану никто не мог. Не смог бы и я.

Я смотрел на Олега Даля как на актера и слегка отстранялся от него — человека. И так, вероятно, все другие. Так возникает в нашем деле *одиночество.* Оно и питает, и сосредоточивает художника, но, боже мой, как оно мучительно. Как трудно наладить контакт даже с тем, кто тебе профессионально близок. А почему трудно — разве объяснишь? Душа человека так сложна! Вот письмо, которое мне написал Олег Даль. •

«Анатолий Васильевич! Вчера мы имели с Вами,беседу. Все было, в общем, правильно, но оставило во мне неприятный осадок. *Я* встал утром и, пы­таясь разобраться в причинах этого осадка, решил поразмышлять.

Немного истории наших взаимоотношений.

Если мне не изменяет память — наши пути соприкоснулись в 1962 году: спектакль «Танцы на шоссе» в Малом театре. По­том — разборы «Ромео», потом у меня был «Современник», а у Вас Театр Ленкома.

Однажды я пришел к Вам — проситься в театр, Вы не взяли меня, и более наши пути не перекрещивались.

Я прошел различные стадии своего развития в «Современни­ке», пока не произошло вполне естественное, на мой взгляд, от­торжение одного организма от другого. Один разложился на поче­сти и звания — и умер, другой — органически не переваривая все это — продолжает жить.

Мы встретились с Вами в работе «Журнал Печорина», и там Вы стали предлагать мне совместное существование, но я отка­зался, объяснив это моей тогдашней неприязнью к театру вообще. Постепенно я не находил возможности самовыражения в «Совре­меннике» и ушел оттуда на курсы кинорежиссуры.

Нет, я не тешил себя самолюбивыми надеждами, просто я ис­кал новых путей для себя. Я был в кризисе.

Наша встреча произошла накоротке — в ВТО, — и Вы сказа­ли: «Не понимаю, зачем хорошему артисту становиться режиссе­ром?» Это были — хорошие слова. Из всего хорошего я умею из­влекать пользу, но мне нужен процесс, я должен сам через что-то пройти, чтобы проверить теорию практикой. Кроме того, я уже потерял к тому времени всякую веру в авторитеты, вроде Ефремо­ва и иже с ним, понял, что, кроме корысти, они ничего не ищут в искусстве, — и прекратил с ними отношения.

Хочу быть объективным: Ефремов мне многое дал, но больше я сам взял. Взял то, что мне нужно, а ненужное отбросил.

Я не думаю, что не стал бы хорошим режиссером; особенно в наше время, когда можно подворовывать чужие мысли и идеи и никто не догадается, а если и догадается, то промолчит, потому что сам ворует.

Однако, когда пришло время Высших реж, курсов и меня ста­ли учить какие-то дуболомы, которых я не уважал, и не уважаю, и не смогу никогда уважать, — я не выдержал. Кроме того, я понял, что в этом болоте легко потерять себя, свое я, свою индивидуаль­ность, стать исполнителем чужой музыки. Я снова ушел и снова остался один со своими мыслями и идеями, со своим Слешей и Платоновым, Толстым и Чеховым, Шекспиром и Достоевским, Фальком и Мане, Моне и Колтрейном, Гиллеспи и Шоу, Лермон­товым и Пушкиным — и всеми мною любимыми мертвецами.

Через два года мы с Вами встретились опять. Я пришел про­сить Вас прочесть курс лекций о режиссуре.

Пришел часов в 11. Шла репетиция. Это был Тургенев. Потом был Ваш разбор, и я вдруг понял, что режиссуре нельзя учить, что режиссером, как и артистом, нужно, прежде всего, родиться. «Да, — подумал я, — вот режиссер, с которым я могу идти даль­ше».

И вновь последовало Ваше предложение — работать вместе, я согласился и на следующий день репетировал Беляева.

Роль эту не любил и не люблю, потому что она не моя — по той простой причине, что мне — 37 и я другой. Быть может, она, эта роль, была бы хороша в моем исполнении лет пятнадцать на­зад, но театр есть театр, и, кроме всего прочего, в театре хорошо то, что можно идти на сопротивление и это только помогает твое­му развитию.

Вчера Вы что-то говорили о коллективе, о том, что кто-то с со­жалением сказал или спросил: «Он что же, не работает?»; о том, что Вы сидите в гримерной, когда артисты чешут языки; о том, что, мол-де, посибаритствовать можно, купив самого дорогого кофе и попивать в свое удовольствие; о том, что квартиру, конеч­но, сделают и надо потерпеть; и снова о том, что, мол, надо быть в коллективе.

Я что-то вякал в ответ и думал: а зачем я это слушаю?

Вы говорите: «А я вот работаю много, и тогда все неприятное уходит». А я думаю: «Живете Вы рядом с театром, есть у Вас ка­бинет и, конечно, возможность музыку послушать. Вы можете в любое время дня или ночи уединиться, закрыться в кабинете, по­думать, посоображать...» А тут— пилишь в театр час двадцать минут— только туда, да еще в городском транспорте, да еще, не дай бог; тебя узнает кто-то и приставать начнет. Какое же тут ис­кусство? На спектакль стараешься за час приехать да свет в гри­мерной погасить — чтоб как-то сосредоточиться.

Вы еще обронили фразу: «А я хотел бы пожить там, где ты.

.

И тишину, и воздух свежий, и от центра далеко». Да, две комна­ты, одна 1на восток, другая на запад, лес рядом, на лыжах похо­дить можно, народ кругом здоровый от портвейна и кислорода — Вас-то в лицо не знают, предлагать «пропустить стаканчик» не будут. И тишина обеспечена: наверху две кобылы из кулинарного техникумам пианино в четыре руки шарашат «Листья желтые», внизу милиционер свое грудное дитя успокаивает — как будто тот от него в километре находится. И прелесть еще в том, что жизнь можно изучать, не выходя из дома, напротив — все квартиры со­седнего дома насквозь просматриваются.

Потерпеть — Вы говорите. Пожалуйста. Но и для терпения нужны условия — вот я и прячусь в богадельне — в нынешнем моем пристанище.

Потерпеть можно. До лучших времен. Сидеть дома, сниматься в кино или на телевидении — тебя отвозят и привозят — и ты хоть в транспорте не растрачиваешь того, о чем думал ночью. Два часа сорок минут я могу выдержать в городском транспорте от силы 2 раза в неделю. Тратиться на такси я не могу себе позво­лить — у меня семья.

Чувствую — злюсь, но воистину — сытый голодного не разу­меет.

Теперь — что касается коллектива. Я столько его наелся в бытность свою в «Современнике», да еще все это в соусе едино­мыслия, — что мне до конца жизни этого кушанья хватит.

Теперь о «работнике».

Не тут ли та самая вампука в опере: артисты стоят на месте и орут: «Мы бежим, бежим, бежим!»

Я люблю работать много и хочу, но между «хочу» и «могу» космическое расстояние.

Да, люди разные, и, слава творцу, одинаковых нет. Может, один любит — это, а другой этого не любит — и его никто не мо­жет заставить это полюбить.

Время уже не бежит, а летит. Определяется человек, определя­ется его сущность — и тут я согласен с Делакруа, который сказал примерно следующее: вот когда человек рождается, он и есть тот самый чистый и истинный человек. Потом жизнь накладывает на него различные наслоения, и его задача в течение жизни — сбро­сить с себя все наносное и вернуться к себе, к своей истинной сущности.

Дело, дело и еще раз — дело! Вот мой лозунг. Все осталь­ное — суета. Все эти хождения в гости, беседы об искусстве с коллегами, взаимные восхваления — от неуважения друг к другу.

Всему этому — грош цена, потому что держится это все на деше­вом, комнатном тщеславии.

С большим трудом я от этого освободился — и возвращаться к этому не хочу. Хочу играть, хочу писать, рисовать и *4—* думать. Хочу идти дальше, и слава богу, что судьба столкнула меня с Вами. Я понял, что Вы — мой режиссер и не дадите 1^не успоко­иться как артисту, но что касается моих человеческих качеств, то...

Тут уж... я останусь таким, как я есть, со всеми моими при­страстиями и комплексами. С уважением

Ваш

Олег Даль.

7.03.78».

Есть актеры — пешки. Олег Даль был не из таких актеров. Он сочетал в себе очень серьезную личность, самостоятельную, гор­дую, непокорную, и — актерскую гибкость, эластичность...

Он был человеком неспокойным. Беспрерывно переходил с места на место, если был не согласен с чем-нибудь. Он был чело­веком крайностей. В нем клокотали какие-то чувства протеста к своим партнерам, к помещению, в котором он работал. Потому что где-то внутри себя он очень высоко понимал искусство. Хотя это смешивалось и с долей безалаберности, которая в нем тоже была. Но все-таки корни этой непослушности уходили в максима­лизм его взглядов на искусство. Он ненавидел себя в те минуты, когда изменял этому максимализму. У него были высокие художе­ственные запросы. Он и к себе предъявлял очень высокие требо­вания. Он понимал, что сам этим требованиям часто не отвечает. И мучился от этого.

Насмешливость, требовательность и в то же время какая-то безответственность, способность мучить других и еще больше мучить себя — все было в нем.

Он был загадочной личностью. Сознаюсь, до конца его я ни­когда не мог понять. Думаю, что до конца его почти никто и не понимал. Иногда мне казалось, что эта загадочность — следствие скрываемой душевной пустоты, а иногда, напротив, что он так сильно чувствует, что оберегает себя от лишних переживаний, как-то защищается.

Он по-мальчишески безбоязненно мог броситься в любое творческое задание. От природы он был импровизатором. Так называемый «академизм» ему совершенно не грозил. «Академизм» —- это спокойствие, стабильность, это прикрепленность к чему-то застывшему. Ничего подобного не было в характере Оле­га Даля. !В нем всегда был какой-то мятеж. И если попытаться разгадать\ против чего он постоянно этот мятеж в собственной душе поднимал, я бы сказал — против всех нелепостей нашей жизни, против всех ее уродств.

Есть актеры, которые никаких таких уродств не замечают. Жи­вут, играют, снимаются, ценят то, что их узнают в магазине или в аптеке. А то, что на прилавках в этом магазине почти ничего нет, то, какие лица у людей в очереди, то, что в аптеке нет нужного ле­карства, — все это хоть и замечается ими, но не ранит, не болит, не превращается в болезнь.

А у Даля превращалось. И я его понимаю. Он многое ненави­дел, не мог терпеть, с трудом выносил. Он был насмешником, но за многими его недобрыми насмешками таилась боль.

Он был насмешником и как актер. На сцене, импровизируя, изворачивался как уж. У него была такая особенность — он лю­бил ставить партнеров в глупые положения. Он мог сделать что угодно. В «Месяце в деревне» в серьезной сцене он выскакивал, сняв ботинок, и гонялся за бабочкой — ловил, хлопал, убивал, и остановить его было невозможно. Потом — ровный, будто аршин проглотил, — спина ровная, худой такой, уходил со сцены с не­возмутимым видом. Его побаивались.

Замечание ему сделать было достаточно трудно. Он смотрел куда-то в сторону и молчал, а мог резануть что-то очень обидное.

Но я его очень любил. Мне его способность к импровизации не мешала— наоборот. Он так замечательно точно схватывал смысл, что все его дерзкие импровизации были к месту.

В Театре на Малой Бронной он сыграл Беляева в «Месяце в деревне» и, конечно, был идеальным Беляевым. Даже внешность трудно было лучше подобрать.

У него были такие удивительные, редкие внешние данные — тонкая фигура, жесткое, резкое лицо, невероятные по выразитель­ности глаза. Он очень хорошо понимал, когда в кино снимали крупный план, что ничего не надо делать — только чуть-чуть из­менить выражение глаз. Дав ему задание, я уходил к кинокамере и оттуда не всегда видел лицо Даля крупным планом. Но потом, отсматривая материал, всегда поражался. Точно так же я пора­жался, разглядывая дубли Смоктуновского. Но если у Смоктунов­ского восхищает мельчайшая игра лица, множество оттенков, переходящих один в другой, то у Даля — такая жесткая эконом­ность, такая скальпельная, острая точность! Ну чуть шире раскрыл глаза — и что? Но Даль ничего не делал формально, у него все наполнялось содержанием, и каким! Я торопился снимать, не спрашивал, понял ли Олег какие-то мои краткие пояснения, а пленка потом отражала не иллюстрацию к пояснениям, а нечто самостоятельное и значительное.

Он был прирожденным киноартистом. Он мог быть неподвиж­ным, но при том невероятно активным внутренне. Я очень люблю такие моменты — когда актер неподвижен и только слегка повер­нется, а уже динамичен, уже — огромный смысл.

Олег мог неожиданно вскочить, куда-то прыгнуть, залезть, по­том спрыгнуть, сделать какой-то совершенно фантастический фортель. Вдруг ему сцена покажется скучной, и он сотворит не­что неожиданное.

Итак, он сыграл Беляева. Он был недоволен собой в этом спектакле. Роль казалась ему «голубой». Я тоже считаю, что у Тургенева в этой роли есть некоторая голубизна. Даль пытался с ней бороться, но что-то не получалось, и он очень сердился. Спектакль потом очень хорошо шел, но Даль все равно был недо­волен.

Через некоторое время в экспериментальном порядке мы нача­ли ставить Радзинского, «Продолжение Дон Жуана». Он играл Дон Жуана, а Любшин — Лепорелло. Потом и тот и другой сме­нились — в спектакле играли Миронов и Дуров. Но Даль и Люб-шин играли, если можно так сказать, сверхнештампованно. Они вообще не умеют штампованно играть. У них все краски настоль­ко индивидуальны, что даже пугаешься — так это индивидуаль­но. Даль репетировал замечательно. Резко и страшно. Но потом в какой-то момент вдруг потерял интерес к роли, стал сердиться на партнера, на меня. Приходил мрачный, стал бросать какие-то злые реплики. Я совершенно не понимал причины всего этого. И вдруг неожиданно он ушел из театра, даже не попрощавшись. И когда Радзинский его встретил на улице и спросил: «Как же ты ушел, не попрощавшись с Анатолием Васильевичем, даже «до свидания» ему не сказал!» — он ответил: «А надо?»

Но я еще успел с ним снять фильм «В четверг и больше никог­да», где мы очень дружно работали. Мне говорили, что он замеча­тельно снялся (правда, я не видел) в «Утиной охоте» («Отпуск в сентябре»). Эта роль как раз для него. Лучше Даля никто Зилова не смог бы сыграть.

Вообще, когда думаешь о таком актере, вдруг понимаешь, до чего же убога наша драматургия последних десятилетий! Какую роль, кроме того же Зилова в «Утиной охоте», можно было бы предложить такому актеру, как Даль? Между его знанием о жизни и той преснятиной, которая вот уже сколько лет называется совре­менной пьесой, — пропасть. Ни трагических ролей, ни подлинно гротесковых — ничего нет. И как было Далю не насмешничать и не страдать от всей этой лжи и фальши? Другие актеры то и дело дают интервью о том, что только и мечтают, как бы сыграть роль «нашего современника». Что-то не попадалось мне ни одного та­кого интервью с Далем, хоть и был он известным артистом. Про­износить подобные слова для него было невозможно. Это было так же невозможно, как Лермонтову писать верноподданнические стихи.

Один раз нам вместе повезло — на телевидении я снял его в роли Печорина. Этой работой он гордился, был ею очень доволен. Он вообще очень любил Лермонтова. Хотя, может быть, этот те­левизионный спектакль и несовершенен, потому что очень трудно сделать классическое произведение на телевидении. Очень малые возможности, маленький «пятачок». Нет ни воздуха, ни Машука, все стиснуто как-то. Но зато когда на экране крупным планом — лицо Печорина, я горжусь. Потому что это действительно лицо Печорина, человека значительного и страшноватого. А когда в финале Печорин, прохаживаясь между застывшими, как манеке­ны, персонажами, читает: «И скучно и грустно...» — я совершен­но забываю, что сам придумал эти проходы, попросил Даля де­лать такие большие паузы между словами и т.д. Совершенно не важно — кто придумал. Важно, что перед нами одновременно и Лермонтов, и Олег Даль, и я, и вообще современный человек. Лермонтовское ли это одиночество? Да, конечно. Но и Олега Даля, то есть одиночество всех тех, кто одинок, потому что все­рьез думает о жизни. Вот настоящая современная роль и образец ее исполнения. Или, если хотите, — наполнения.

Когда он ушел из Театра на Малой Бронной, то поступил в Малый театр, и я совершенно не понял этого шага.

Я думал, что все это прихоти недисциплинированного актера. Но теперь я думаю, что все это были *метания.* Он не находил своего места, не находил себя в современном театре, более того — в современной нашей жизни.

И в «Современнике», и при Ефремове и без Ефремова, и ря­дом со.мной он всегда был отдельным человеком. В гримерной всегда сидел один, зашторивал окна, сидел в темноте, и скулы у него ходили. Настолько он раздражался, слыша, как за стеной ар­тисты болтают на посторонние темы, рассказывают, где и у кого снимаются. Сам же он никогда не говорил о своих съемках и во-

обще очень мало говорил. А потом разражался какой-то цинич­ной фразой.

Но он был при всем том душевно очень высоким человеком. Очень жесткий, а за этой жесткостью — необычайная тонкость, хрупкость.

Есть люди, которые олицетворяют собой понятие «современ­ный актер». Даль был олицетворением этого понятия. Так же как и Высоцкий. Их сравнить не с кем. Оба были пропитаны жизнью. Они сами ее сильно испытали. Даль так часто опускался, а потом так сильно возвышался. А ведь вся эта амплитуда остается в душе. То же самое и у Высоцкого. Это сказывалось и на образах. Даль не был тем человеком, который из театра приходит домой, а дома смотрит телевизор. Я не представляю Даля, который смот­рит телевизор.

Замечательно было, когда он был добрый. Или когда он был счастлив. Это были очень редкие моменты, но они были очень теплые, особенные. Когда кончился просмотр «Записок Печори­на», Ираклий Андроников очень Олега похвалил, и Олег был сча­стлив. Он был буквально сверкающий — стал говорить что-то ласковое мне и другим, и глаза светились...

Мало актеров, про которых можно сказать, что они уникаль­ны. Каждый немножко на кого-то похож. А Даль был уникален.

ПЕРЕМЕНЫ

Последние годы все время ловлю себя на том, что присматрива­юсь к театральной и околотеатральной публике так, как раньше не присматривался. Времени на особое рассматривание нет, но в поле зрения каждый день кто-то или что-то попадает и дает пищу для размышлений. Иногда попадает пустяк, вроде бы случай­ность, но потом эта случайность застревает в голове, пока ее не обдумаешь. Или каким-то особым усилием не извлечешь и не вы­кинешь.

Проблема публики, если говорить всерьез, совсем нешуточна. Ведь это она, публика, как сказал Пушкин, образует драматичес­кие таланты. Кто бы изучил этот интересный процесс — то, *как* публика образует драматические таланты. И *какая* публика в то или иное, скажем, двадцатилетие становится «образователем» драматических талантов, в то время как другая, та, что образовы­вала эти таланты двадцать или десять лет назад, куда-то спрята­лась, затаилась, перестала ходить в театр и перестала на него влиять.

Ни для кого не секрет, что вот уже сколько лет неизбежной первой ценительницей наших премьер стала совершенно особая публика. От нее никуда не скроешься, она берет премьеры при­ступом, вернее, нахрапом. Про своих гостей я не могу так ска­зать — это люди интеллигентные и скромные. *Я,* например, все­гда с удовольствием приглашаю на свои спектакли врачей, с кото­рыми давно знаком. Я их уважаю и готов сделать им приятное. Не считаю это большим грехом. Но круг таких знакомых у каж­дого работника театра свой.

Возникло (во всяком случае в Москве) гигантское количество людей, которые занимают первые ряды партера исключительно в силу театральных связей, а вовсе не потому, что любят театр. Они любят не театр, а себя в театре. В частности, они любят *себя на Таганке.* Я знаю чуть ли не в лицо многих из них, тем более что они поразительно друг на друга похожи. Вереница «нужных» лю-

дей, приглашаемых в театр, однообразна по типажу, по одежде, по манерам.

Понятно, почему, скажем, известного писателя в дверях встре­чает завлит и провожает в комнату, где раздеваются гости, чтобы потом можно было взять свое пальто без сутолоки в общем гарде­робе. Мне было понятно (и приятно) приходить в старую Таганку через служебный вход и раздеваться в кабинете Любимова, где вешалки не выдерживали груза многочисленных пальто и их иногда просто сваливали на диван. При всей моей нелюбви к светскому обществу, к обязательным объятиям и рукопожатиям в этой толпе театральных гостей было хорошо. Можно было отой­ти в сторону, скажем, с академиком Флеровым, который и на Бронную часто приходил, и пошутить о каком-либо новом его физическом открытии. Флеров — прекрасный гость театра, по­больше бы таких гостей. И мнение его о спектакле мне всегда было интересно.

Среди любимовских гостей я видел и другой круг его знако­мых, достаточно постоянных, к театральным делам не имеющих отношения, но с Любимовым чем-то связанных, ему нужных. Можно было позавидовать этим связям: они, наверное, помогали режиссеру выстоять в каких-то драках. У меня никогда не было круга таких надежных друзей, и опираться в сложных ситуациях было не на кого, кроме самого себя. Каким-то образом эти опыт­ные высокостоящие люди в Театре на Таганке соединялись с по­этами и актерами, образуя нечто слитное и по-своему сильное. Советчики, единомышленники, помощники, друзья театра... Не знаю, был ли в Москве еще один театр, имеющий такой круг. По-моему, не было. Но этот круг распался. Мне кажется, он распался еще до отъезда Любимова, во всяком случае, сильно поредел. И видоизменился.

Между тем внизу, в администраторской, шла своя тихая, неза­метная, но постоянная работа, в которой как бы и не было глав­ного лица, не было руководителя и каких бы то ни было прика­зов. Эта работа и сейчас идет, и заключается она в организации той самой «нужной» публики, которая для театра вовсе не марка и не круг советчиков. Попросту это люди, нужные тому или ино­му работнику театра в его личных делах.

Когда сидишь среди них, возникает трудно определяемое сло­вами чувство неудобства. Это — чужие мне люди, а иногда пря­мо-таки враждебные. Иногда я думаю, что во мне развивается чувство *социального* недоброжелательства к ним.

Почему они стали хозяевами партера? Почему так нагло, ни на кого не обращая внимания, шуршит серебряной бумагой, раз­ворачивая плитку шоколада «Слава», моя соседка? Где этот шоко­лад сейчас можно купить? Но дело не в «Славе» — дело в бес­пардонности. Дело в отсутствии культуры у той публики, кото­рая — страшно подумать — образует-таки сегодня драматические таланты. Действительно образует, потому что шуршание этой шо­коладной фольги входит в то, что называется дыханием сегод­няшнего зрительного зала. И по некоторым репликам этой жую­щей «Славу» женщины я понимаю, кто из артистов ее пригласил. Я вижу его перед собой на сцене и, что уж совсем дико, вижу, что его сегодняшний наигрыш, вульгарные репризы и грубая отсебя­тина— все для этой самой жующей бабы (не могу сказать — женщины). Кто она? Не знаю. Но артист от нее зависит, это я вижу. Может, он про нее уже и забыл, может, в зале еще десять таких же его гостей, может, он вообще не думает о том, как им услужить. Но я вижу, что подсознательно он служит именно им, а вовсе не той скромно одетой женщине в очках, которая притули­лась где-то у стенки, стоя на балконе. Она — из *бывшей* театраль­ной публики, двадцать лет назад студентка, сейчас — обыкновен­ная служащая. Она еще ходит иногда в театр, который любила в юности. Но что она о нем думает — не знаю. Поговорить бы с ней откровенно. Но ведь она не зайдет ко мне, а я никогда не об­ращусь к ней с вопросом. Мы разъединены, хотя я внутренне бо­лее всего тянусь к ней, к таким, как она.

Недавнее впечатление от встречи со зрителями было прямо-таки удивительным. Позвали меня в зрительскую секцию Дома актера...

Но — сначала еще об одной встрече на Таганке, вернее, даже о двух, с двухлетним, так сказать, перерывом. Пришли ко мне в кабинет две девочки лет по четырнадцать-пятнадцать. Ждали у дверей. Потом, как-то ловко опередив меня, не успел я оглянуть­ся, прошли вперед и бойко назвались юнкорами. Сказали, что их направила какая-то газета, чтобы взять у меня интервью. Ну что ж, интервью так интервью. Одна из девочек открыла блокнотик, который, по-моему, до этого лежал где-нибудь в ящике стола лет десять и принадлежал еще ее папе. Затем она достала плохо отто­ченный карандаш и приготовилась записывать. Вторая ничего не вынула, сидела просто так. «Расскажите о своей работе, о своих планах» и т.д. и т.п.

Хотя эти девочки мне не очень понравились, — вид у них был

какой-то «нехудожественный», простоватый, — я все же стал отвечать им на их несколько беспардонные вопросы. Я что-то говорил, а сам рассматривал их и наблюдал, как они слушают. К середине разговора я понял, что это просто-напросто не очень скромные девочки, которые вовсе никем не посланы, а имеют на­хальство прийти в театр из праздного любопытства или спортив­ного интереса. Разве это не поступок для околотеатральных дев­чонок — прийти в кабинет главного режиссера и взять у него «интервью»? Интеллигентный человек, действительно знающий и любящий театр, чаще всего постесняется задать лишний воп­рос, а эти девчонки сидят передо мной как заправские корреспон­денты, и только моя близорукость и занятость другими делами не позволили сразу рассмотреть, кто передо мной, и вот уже десять минут я что-то говорю о своей работе, о планах... Надо же! Ка­ким-то чутьем раскусили они меня, «достали», как на их языке теперь говорят.

Хуже всего, что я так и не выгнал их. Не хотелось все-таки обижать девочек. Зуд некоего просветительства сидит во многих из нас, и вот я что-то рассказываю и рассказываю об искусстве, почти забыв, что меня ждет множество серьезных людей с дела­ми, которые, вполне вероятно, неотложны. Потом мне часа полто­ра было неловко вспоминать о том, как я себя вел. Ведь я, в об­щем, всерьез и даже горячо рассказывал о своей работе, о взаи­моотношениях с критикой, о том, почему ушел с Малой Бронной, и т.д. У каждого из нас что-то болит, и ищешь слушателей, чтобы высказаться и что-то объяснить. Хотя ведь так ясно, что вовсе необязательно поверять всем и каждому свои сокровенные мыс­ли, которые, кстати сказать, давно уже перестали быть цокровен-ными, ибо все то же уже говорилось неоднократно и мной, и мно­гими другими.

Что вы хотите ставить?

Ну, конечно же, современную пьесу... и т.д. И еще обязательно классику, только трактовать ее совсем современно, потому что... и т.п.

Боже мой, как мало неожиданных вопросов и интересных от­ветов, внезапных поворотов разговора и действительно откровен­ных суждений!

Но я отвлекся. Так вот, это все было года два назад. А совсем недавно мне опять позвонили по телефону, и девичий голос ска­зал, что говорят из «Московского комсомольца» и просят дать ин­тервью. Я вспомнил, что недавно в этой газете было интервью моего товарища, режиссера, которое, кстати, я не успел прочи­тать, только видел мельком. Отчего же не дать еще и свое? И я сказал, чтобы корреспондент приезжал. Приехали две девушки. В одной из них я узнал ту самую «юнкорку», которой недавно было лет четырнадцать-пятнадцать. Я насторожился. Опять, по­думал я, она вынет свой плохо отточенный карандаш. Спросил осторожно, послал ли их кто-то или они сами решили прийти. Определенного ответа не было, девицы замялись, но все же мож­но было понять, что явились они с ведома газеты. Ну что же, ка­кие будут вопросы?

Мы хотели спросить о вашей работе, о планах...

Нет, надо было бы просто их выгнать! Этот пустой, абстракт­ный интерес, видимо, неистребим. Да и что это такое — «рабо­та»? Ведь работа— это очень обширное понятие. Намекните хотя бы, о какой стороне этой работы идет речь.

Ну скажите о том, почему вы поставили Чехова.

А почему я не должен его ставить?!

Я взбесился, но мне тут же стало жалко девицу, и я добавил: «Поставил, потому что люблю Чехова. Потому что Чехов — хоро­ший писатель. А вообще я уже говорил об этом в десяти интер­вью и в пяти статьях».

Но девица сказала, что читала только одно мое интервью, а статей не читала.

Я повернулся к другой девице и спросил, нет ли у- нее еще вопросов. Она спросила что-то о Высоцком. Я что-то кратко отве­тил. Потому что увидел, что и Высоцкий для них по-настоящему неинтересен.

Девицы сидели полуприсмиревшие-полузлые. Им было и страшновато, и не нравилось, что я их так встретил.

А почему вы пришли именно ко мне? — спросил я после некоторого молчания. — Вам дано именно такое задание?

Они ответили, что очень любят мой театр.

Какой? Тот, в котором я проработал почти всю жизнь, или Таганку, где я работаю два с половиной года?

Таганку.

А сколько вам лет?

Шестнадцать.

Ну, допустим, вы ходили в театр с тринадцати лет...

И я опять что-то стал пытаться выяснять и объяснять. Нельзя-де говорить о любви к театру, не зная его, говорить только потому, что так *принято,* что вы *слышали* это от других и т.д. Вы, мол, вообще о многом слышали, но ничего по-настоящему не пе­режили, и не надо мне морочить голову словами «Таганка», «Вы­соцкий», потому что вы вовсе не знаете ни того, ни другого,'а

только *слышали* что-то. Нельзя, чтобы голова была занята около­театральными вопросами, в то время как ничто не прошло через собственный опыт. Высоцкий для вас — не серьезный художник, а некая легенда, о которой сегодня почти неприлично ничего не знать. Почему бы к этой легенде не присоединить теперь и слово «театр», и слово «интервью», — это вполне заменит некое серьез­ное мировоззрение и даст вам право прийти в театр и вот так. нога на ногу, сидеть передо мной.,.

Наверное, я в очередной раз совершил глупость, говоря все это. Совсем не уверен, что от моих слов будет какой-то толк, — уж очень неприязненно на меня посматривали эти девицы.

Они ушли, а я подумал: сколько же *пустоты* вокруг нашей те­атральной жизни! Именно пустоты, потому что у многих моло­дых людей в силу каких-то общественных обстоятельств образо-.вался духовный вакуум, ничем по-настоящему не заполненный. И мы иногда тщимся этой пустоте подыгрывать. Быть на уровне «новых веяний». А их нет, это одни только слова, которые роди­лись в чьих-то устах и переходят от одного молодого человека к другому, еще более молодому. Почему-то именно Таганка окруже­на вот такой молодежной пустотой, пустым и бессмысленным любопытством, пустыми разговорами и т.п. Та молодая прекрас­ная публика, которая окружала этот театр лет двадцать назад, те­перь повзрослела и живет чем-то совсем другим, а новой моло­дой и чуткой аудитории театр еще не вырастил — на это нужно время. Сейчас явно какой-то промежуточный момент. Его надо провести очень умно, не растерявшись, и очень трезво, в серьез­ной работе. Очень внимательно приглядываться к тому, где и как будет возникать новый и настоящий интерес к театру, уже новому, живущему совсем в иное время, в иных условиях. Ни в коем слу­чае не подыгрывать пустоте и не суетиться.

Вот кто-то хочет, во что бы то ни стало опередив других, осво­ить какую-то «большую и острую» тему, якобы нужную сейчас публике. Перегоняя друг друга, все бросаются в «откровенность», стремятся называть вещи своими именами, хотя это уже сделано в официальных инстанциях. Иначе многие и не решились бы на такую смелость, хотя сейчас бегут наперегонки. Мы хотим ус­петь, мы не хотим куда-то опоздать. «Куда?» — хочется спросить. «О, какой смелый спектакль!»— говорим мы. Только там ни грамма искусства. «О, какая поднята тема!» Только она поднята очень *топорно.*

Не очень хочется в этом беге участвовать. Мне кажется, что, как только начинается марафонский бег. — надо отойти в сторо­ну. Возможно, я ошибаюсь, но марафонцы мне всегда почему-то кажутся смешными. Бежит какое-то стадо не очень молодых люг дей в трусах и майках. Как будто, если уж хочется заниматься своим здоровьем, нельзя побежать одному по тихой улочке. Впро­чем, я вовсе не хочу обижать марафонцев.

Но я смутно чувствую какую-то связь между очень разными на первый взгляд явлениями, и это меня тревожит. Как ни стран­но, есть связь между нашим театральным марафоном и разно­шерстной публикой, потерявшей *свой* театр или еще не нашед­шей его. Есть связь между околотеатральной пустотой, к которой мы иногда подлаживаемся, и теми неприятными мне людьми в первых рядах партера, к которым подлаживается администрация, а иногда и актеры.

Подлаживаются, в общем, презирая. Приспосабливаются — потому что зависят.

Как сбросить всю эту глупую зависимость? Как отучить лю­дей приспосабливаться к тому, что недостойно, хотя, может быть, еще и сильно и угнетает именно как сила?

Вот как далеко увели меня мысли о публике, хотя начал я с околотеатральных девочек. И. кстати, чуть не забыл совсем о дру­гом, противоположном впечатлении.

Как я уже сказал, пригласили меня недавно встретиться со зрительской секцией Дома актера. Пошел я не слишком охотно, но помня, что несколько лет назад встретился там с очень милой и серьезной аудиторией.

Как ни странно, она сохранилась! Я даже стал узнавать лица некоторых людей из тех, кого когда-то пропускал на Малую Брон­ную на свои спектакли.

Когда люди сплачиваются в какую-то уже официальную орга­низацию при театральном мире, это может показаться подозри­тельным. Есть такие «наркоманы» около каждого известного те­атра, есть сумасшедшие поклонники актеров, есть столь одержи­мые, ненормальные любители искусства, что с ними страшно разговаривать. Всего этого я боялся, хотя и помнил то свое давнее впечатление. Оно меня как-то успокаивало, хотя (я понимал это) что-то сильно изменилось с тех пор и обязательно проявится. Ведь я уже не на Малой Бронной, а на Таганке, и переход мой был окружен такими дикими слухами и сплетнями, что, когда они до моих ушей доходили, я не знал, смеяться или горевать.

Как же все это проявится в секции зрителей, зачем меня туда се­годня зовут?

Это был замечательный вечер. Гостиная Дома актера была пе­реполнена, и столько я увидел внимательных, доброжелательных глаз! Будучи человеком сентиментальным, я иногда еле удержи­вался от слез. Надеюсь, мне все же удалось сохранить форму, хоть я и был уставшим. Для этого мне пришлось призвать на по­мощь все свое профессиональное умение.

Отчего же я расчувствовался? Пришел достаточно зажатый, настороженный, а через пять минут, пережив некоторое потрясе­ние, овладел собой и говорить мог без конца, и слушать тоже. По­чему? Кого я перед собой увидел?

Я увидел *ту* самую интеллигентную аудиторию, которую все­гда считал идеальной театральной публикой. Про себя называл ее «консерваторской», потому, во-первых, что в Консерватории по­чти не видел случайно пришедших туда людей, и, во-вторых, только там можно увидеть ту замечательную *общую* сосредото­ченность зала, о которой театру мечтать и мечтать. Среди людей, слушающих прекрасную музыку, почему-то так много прекрас­ных лиц! Может быть, люди хорошеют от музыки, а потом, в уличной толпе, в метро, в троллейбусной давке, теряют свою при­влекательность? Но, так или иначе, уличная толпа — это одно, а консерваторская публика — совсем другое.

Будет очень глупо, если кто-то подумает, что я имею в виду некую элиту, — нет, совсем нет. Моя консерваторская публика как раз очень скромна, на ней нет той печати избранности, отдельно­сти, которая есть сегодня на многих людях, сидящих в первых ря­дах партера на премьерах. Нет на ней и печати сытости, особого материального благополучия. Нет, это в общем нормальные, обыкновенные люди. Они не похожи друг на друга, но чем-то из­нутри объединены. А чем, словами даже и сказать трудно. Можно сказать: предрасположенностью к прекрасному, если это не про­звучит высокопарно. Или, если проще, — *предрасположеннос­тью к хорошему.* К хорошему в жизни, в театре, в общественном укладе. О том, что такое хорошо и что такое плохо, можно долго рассуждать и спорить, но для меня тут все решают не какие-ни­будь доводы разума, но, скорее всего, собственная интуиция, ко­торую, надеюсь, уже не собьешь. То же касается и прекрасного, то есть уже впрямую — искусства.

Я увидел перед собой многих людей очень разных профессий, расположенных к восприятию искусства. Как радостно было убе­диться в том, что у них не сбиты критерии, не извращены вкусы.

Произносишь имя Булгакова и видишь — они не просто слышали это имя и даже не просто читали Булгакова, но *вчитывались* в его текст. Они понимают, что такое атмосфера вокруг именно этого писателя. Не только в том смысле, что Булгакова раньше не печа­тали, а теперь печатают, а в чем-то более тонком и поэтическом. Я наконец получил возможность вслух поразмышлять о достаточ­но сложных и противоречивых явлениях в искусстве, чего давно не делаю в так называемом кругу профессионалов. И чувствова­лось, что многим людям это интересно, потому что подтверждает (или опровергает) их собственные мысли, пусть не профессио­нальные, но серьезные и честные.

Удивило и обрадовало еще одно, должен в этом признаться: эти люди читали мои книги. Господи, я ведь на эти книги не по­лучил ни одной обстоятельной критической рецензии! Будто в ка­кую-то пустоту писал. Радовался иногда письмам, были хорошие письма от незнакомых людей, чаще всего с периферии. А тут вдруг — такое знание, такая память! Помнят и первую, и вторую, и, кажется, достали третью, и спрашивают, и переспрашивают, и слушают...

Встреча кончилась, мне, как водится, подарили цветочки, но еще и зазвали в какую-то комнату пить чай. И мы там еще про­должили разговор, пока совсем уже не устали.

' Ах, какая это была хорошая зарядка и какой урок! Никуда не исчезла наша замечательная публика, наш чуткий и благодарный зритель. Разумеется, то место, где я был, эту публику как-то кон­центрирует. Но ведь эта концентрация в Доме актера бывает раз­ной. Иногда перед собой видишь только театральных старушек. Они были вчера, а завтра их сменят другие старушки, которым не сидится в кругу семьи по разным причинам. Старушек мне всегда жалко, но и себя жалко тоже.

А тут я как-то и старушек не видел, хотя, возможно, они были, и сам помолодел. Потому что вдруг воочию увидел и услышал тех, для кого я работаю. Нет, это не массовый зритель, которому принято петь всяческие похвалы и в зависимость от которого то и дело попадает театр. «Массовый зритель» — понятие почти аб­страктное для меня. Я ощущаю его как огромную, неведомую толпу. И стараюсь об этой разноликой толпе не думать, потому что нет возможности ее как следует *рассмотреть.* А вот хорошие человеческие лица рассмотреть, как в тот вечер, — одно удоволь­ствие.

Правда, было и что-то грустное в нашем разговоре. Иногда вдруг возникало какое-то печальное облачко. Это было два-три

раза, минутами. Я заговорил о том, что моя «консерваторская» публика куда-то исчезла, я ее почти не вижу на Таганке, и вдруг все зашумели, запротестовали так активно, что я не очень понял смысла шума. Оказалось, что проблема доставания билетов для всех этих людей стоит теперь совсем не так, как раньше, — им гораздо труднее попасть в театр, в частности и на Таганку, пото­му что билеты куда-то уплывают, они почти недоступны и т.д. и т.п.

Я никогда ничего не понимал в том, как продают и как рас­пространяются билеты. На Малой Бронной мне не стыдно было стоять перед началом у входной двери или даже у кассы и помо­гать пройти в театр тем, кто очень хочет. А по лицу человека все­гда видно, очень он хочет или нет. Теперь я и подумать не могу, чтобы стоять около администраторов. Я их побаиваюсь. Да и про­сто унизительно там стоять, ничего не могу с собой поделать.

Вот и остается мой интеллигентный зритель сиротой, без вся­кой опеки и заботы.

Когда возникало облачко грусти, мне казалось, что все мы вместе похожи на горстку беззащитных людей, не умеющих жить. Вроде семейства Раневской в «Вишневом саде» — вот-вот нас всех вместе куда-то унесет ветром. Но потом мне казалось, что если мы так хорошо понимаем друг друга (а чеховские герои не понимали), то еще не все потеряно и никуда нас не унесет, мы вполне еще держимся. И облачко грусти исчезало. И не было ощущения пустоты. Напротив.

Я принадлежу к категории людей, с интересом читающих те­атральные рецензии. И на чужие спектакли, не только на свои. Есть статьи, которые привлекают серьезностью. А когда эта серь­езность сочетается с какой-то скромностью, то и совсем бывает хорошо. Тут, правда, существуют разные точки зрения. Скром­ность далеко не все считают достоинством.

Но есть одно непреложное качество, за которое уважаешь кри­тика, — это *точность.* Хотя бы в таком смысле, что, увидев на сцене человека, наклонившегося за упавшим карандашом, критик не скажет, что увидел человека, который молится. Уж не говорю о той точности, когда критик одержим желанием добраться до сути спектакля. Я-то думаю, что только тогда и возникает истинная профессиональная точность. Этой одержимости (вовсе не пред­полагающей конечную похвалу) я по отношению к своей работе почти не вижу. И потому теряю уважение к людям, пишущим ре­цензии. Вроде бы мы должны делать одно дело — разве не так?

Но неточность с одной стороны предполагает какой-то ответный жест с другой. Один рабочий кладет кирпичи точно, а другой, ря­дом, или не знает, как работать укладчиком кирпичей, или сегод­ня не в настроении. Или, может, просто плохо видит, не отличает ровную линию от кривой. Так или иначе, оба вроде бы строят дом, но *общего* дела они не делают.

Не хочется затевать еще один спор с критиками. Но ведь если не касаться профессиональных вопросов нашего общего дела, то дом наш будет косой, бракованный и жить в нем будет плохо. А от первого серьезного сотрясения он и вовсе может рухнуть.

Пусть, на первый взгляд, я буду говорить о мелочах. Но в на­шем деле, тысячный раз повторяю сам себе, мелочей нет. В мело­чах всегда отражается нечто крупное и главное. Когда в моих спектаклях возникает мелкая недоработка — это признак или то­ропливости, или усталости, или небрежности. И то, и другое, и третье — нечто недопустимое, с чем следует бороться. Так что «мелочи» есть знак чего-то более серьезного и крупного.

Раздумывая о том, в чем причина мелких рецензентских не­точностей, вот к чему я прихожу. Причина (или одна из при­чин) — в привычном произволе мышления. В привычной, то есть укоренившейся *безответственности.* Она — всюду. Она — как эпидемия.

Завершается капитальный ремонт дома, где мы получили квартиру. Входят в квартиру какие-то начальники. Ни во что не вникая, проходят, топая грязными ботинками по коридору, только что приведенному нами в порядок, поднимают глаза к потолку, для вида открывают и закрывают один из кранов на кухне. А за начальством на лестничной клетке стоят водопроводчики. Один пьян и ничего не соображает, другой делает вид, что соображает, при этом почему-то мне подмигивает. Начальник что-то произно­сит. Что именно он говорит, не понимаю ни я, ни водопроводчи­ки. Он произносит нечто *произвольное,* нечто «с потолка», пото­му что, обходя квартиру, он должен что-то произнести, ибо он — начальник. Он отдает совершенно произвольное, необязательное (а значит, неточное) распоряжение. Оно произнесено началь­ственным голосом, но в нем нет никакого точного смысла. Если какое-то действие и.последует за всем этим, оно опять-таки будет кривым, неточным. А в общем всем безразличны этот приход и эти распоряжения. Все присутствующие будто играют в какую-то игру. И я, и рабочие почему-то подыгрываем начальнику, утверж­дая его в том, что он — начальник. Не в том, что он понимает в строительстве, а только в том, что он — руководитель.

Мы делаем это по привычному безразличию и по внутреннему рабству, если уж говорить точно. Рабочий цинично мне под­мигивает при этом: мол, мы-то с вами все понимаем и как-нибудь без всякого начальства сговоримся... А я смотрю на этого рабоче­го и понимаю свое: ни о чем, брат, мы с тобой не сговоримся. Я уже один раз с тобой сговаривался, и ничего из этого не полу­чилось. Потому что ты попросту *не умеешь работать.* Может, когда-то и умел, а теперь, по безразличию, разучился. А может, никогда не умел, просто морочишь голову и мне, и своему на­чальнику. И все тебе сходит с рук, потому что ты якобы рабочий человек, рабочий класс, который принято уважать. И замену тебе нелегко найти, ты знаешь это. Любого начальника ты можешь по­слать куда подальше и пойти работать в другой дом на соседней улице.

Весь этот спектакль в моей квартире занимает примерно пол­часа, и мы мирно расстаемся. Все остается так, как было. Никто из нас не взбунтовался против лжи, в которой мы участвовали. Ложь была сильнее нас, ложь всем стала привычна. Я не хочу лгать в своем деле, в своей профессии. «Пусть кто-то считает меня дураком, Дон Кихотом, придирой, пусть критики судачат о моем плохом характере. Но я не могу лгать, потому что от этой бесконечной лжи, касающейся и круп­ного, и мелочей, распадается дом, который мне дороже всего, — наш театр. Он точно так же опутан фальшивой игрой, многими дурными привычными играми. Если эту паутину не срывать с себя каждый день, в ней запутаешься. Смиришься с рабом в са­мом себе. А почему, собственно, я должен смиряться?

Можно мимо уха пропустить глупые слова начальника из до­моуправления. Но вряд ли правильно пропускать мимо сознания то, что впрямую касается твоей собственной работы. Тот, кто ду­мает, что я защищаюсь от нападок критики, глубоко ошибается. И никаких особых нападок давно нет, и защищаться, когда тебе шестьдесят лет, — унизительно.

Мне просто интересен характер неточности. И на примере с водопроводчиками я хотел показать ее причину. Причина — в *безответственности.* И во всеобщей к этому привычке.

Итак, о неточностях.

В пьесе, которая называется «Директор театра», Дворецкий изобразил режиссера, который погибает, не сделав того, что хо­тел. Я подобрал нежную, тоненькую музыкальную мелодию, ко­торая олицетворяла бы память об ушедшем человеке, о его твор­ческих мучениях. И вообще о несостоявшемся деле.

Критик написал, что это «мелодия *жизни»,* но для жизни она, по его мнению, слишком слаба. Значит, в спектакле вообще слишком слабо звучит «мотив жизни», а отсюда, естественно, следует еще масса недостатков. Я читаю и перечитываю фразу про слабую «мелодию жизни» и понимаю наконец, что этот кри­во положенный кирпич есть результат аберрации слуха. Тракто­вать смысл музыки в спектакле вообще очень сложное дело. Тут словесная лихость совсем неуместна. Тут надо иметь чутье не только к музыке, но и к психологии, и к целостному строению спектакля. Остается простить аберрацию слуха, хотя в искусстве ее прощать нельзя и в оценках явлений искусства— тоже. Не прощать этого — дело редактора, если уж автор оплошал. Но ре­дактор, вполне может быть, не смотрел спектакля. Что тогда де­лать?

Пойдем дальше.

Я очень люблю Жака Бреля. У него есть песня о том, что когда он состарится, то, наверное, будет брюзжать. Поразительно, как в этой песне смешиваются драматизм и ирония. Но и драматизм, и ирония перекрываются мощью голоса, которая сама по себе боль­ше волнует, чем все остальное. Смесь мощности, иронии и драма­тизма показалась мне подходящей в качестве эмоционального фона спектакля. Меня привлекла как раз эта *смесь,* а не слова песни, тем более что слова наш зритель и не поймет. Дело, повторяю, совсем не в словах, а в указанном удивительном смешении.

Но критик перевел французские слова, увидел, что они про брюзжание, и решил, что это и есть наша тема. Это уже аберра­ция *психологического* слуха.

«Директор театра» — пьеса очень трудная. Первоначально ав­тор назвал ее «Хрустальный завод». Создание спектаклей и вооб­ще жизнь театра как бы сравнивались там с варкой хрусталя. Дворецкий хотел сказать, что хрусталь, как искусство, — матери­ал нежный и хрупкий. Театр — странное учреждение. Там все де­лается как бы из воздуха — почти воздушные ощущения в муках материализуются. Это бывает так мучительно, что часто ничем не кончается. Будто что-то тает в воздухе, не воплотившись.

Режиссер в пьесе Дворецкого ходит, бродит, тянет время, по­тому что у него что-то еще *не определилось.* Когда Феллини при­мерно про это снял фильм «8'/2», люди, причастные к искусству, вздрогнули. А многие из тех, кто не причастен, ничего не поняли. Со временем все привыкли к тому, что это фильм великий, и вов­се не только про элиту и не только для элиты. Просто — великий фильм, гениальный режиссер. Пусть себе снимает про что угодно и как угодно.

Но если все же вернуться к мукам художника, который живет в реальном времени, чувствует, что это время уходит, а у него что-то еще *не определилось,* — эти муки известны всем.

Не представляю себе режиссера, который не знал бы этого со­стояния. Или кто-нибудь из композиторов не знал бы его. Или кто-то из художников. Каждый творческий процесс — это своего рода преодоление собственной слабости, неверия в себя и т.д. и т.п. Писатель, например, пишет первую страницу, потом все бро­сает и начинает заново. Итак много раз, несмотря на то что за­мысел как будто бы сложился.

То же самое, только в своем роде, происходит и с режиссером. Иногда этот изматывающий процесс затягивается, иногда проте­кает быстрее.

У Феллини есть фраза о том, что новая работа похожа на бо­лезнь. Человек буквально заболевает. При этом он может гово­рить все что угодно, — часто говорит совсем ненужные слова о том, что потерял интерес к жизни, к работе и т.д. и т.п. Это нельзя понимать буквально. Нельзя, отталкиваясь от внешнего, поверхностного смысла фраз, трактовать характер. Мало ли что про самого себя говорит другим, допустим, Гамлет. Не слишком озабочен жарищей в Африке и чеховский Астров. Какое огромное количество мелочей содержат диалоги чеховских пьес, но ведь если не разгадать, что за этими мелочами, то не разгадать и са­мой пьесы.

В «Директоре театра» все слова и разговоры главного героя есть не что иное, как *форма заболевания,* характерная именно для творческого процесса. Потому что никогда люди так не защи­щают себя какими-то незначащими словами, как в процессе твор­чества. Вот, подумал я, об этом и можно сделать спектакль. Рас­сказать о внутренней жизни художника, но не по шаблону, а так, как хочется.

Что же во всем этом увидел критик? Он заметил только то, что по сцене ходят безвольные люди, потерявшие веру в искусст­во, разложившиеся, растратившие на пустяки свой талант, что для всех этих людей мелочи жизни и мелочи театра заслонили главное и т.д.

Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда... —

между тем писала Ахматова.

Дворецкий меньше всего похож на писателя, склонного опи­сывать «кухню». Сам он напоминает крепкий белый гриб. Такой же упругий и прочный. Он в свое время писал «Трассу» и «Чело­века со стороны». А при этом все время обдумывал что-то про «хрустальный завод». Потом он читал мне свою пьесу, и я сам ее не раз читал и перечитывал. Но мне и в голову не приходило, что пьеса эта — о разложении. Дворецкого интересовало, повторяю, что это про *«хрустальный завод».*

Мне очень понравилось его, не подберу другого слова, *береж­ное* отношение к природе театра. Он вдруг будто со стороны взглянул на учреждение, в которое уже много лет приносил свои пьесы. Взглянул, что-то понял — и очень бережно, осторожно и поэтично выразил. Он понял, что в этом учреждении работают странные люди, и проявил к их «странностям» замечательное уважение. Мне даже кажется, что он отчасти самого себя изобра­зил в том директоре, который со стороны, откуда-то с производ­ства приходит в театр, становится рядом с режиссером, старается этого режиссера разгадать, помочь ему, а потом так и остается с ощущением тайны, к которой волей судьбы лишь прикоснулся, но так и не^ разгадал. Может быть, этот директор вернется опять на свое производство, но пустоту, которую он почувствовал с уходом режиссера, он уже никогда ничем не заполнит.

Задача критика состоит, во всяком случае, в том, чтобы не за­путать все это. Критик, который пишет о том, что это пьеса о «разложении», все запутывает. Мягко говоря, он допускает неточ­ность. Неточность ли это восприятия, результат ли наших воз­можных промахов — не знаю. Но то, что подобная неточность дает неверный ориентир многим людям, которые не видели спек­такля, не читали пьесу и судят обо всем только по рецензиям, — это я знаю.

«Директор театра» уже не идет. Это был мой последний спек­такль на Малой Бронной. Я его очень любил.

Первый мой спектакль на Таганке — «На дне». И опять я встречаюсь с тем же критиком. «Спектакль «На дне», — пишет он,— насыщен музыкой. Много Штрауса и немного Пиаф и Вы­соцкого». Ох уж эта ирония. Ну хоть бы позаботились о том, что­бы ирония строилась на точности. Голоса Эдит Пиаф вообще нет в спектакле, это поет совсем другая певица. И Штрауса там со­всем не много, во всяком случае, не больше, чем голоса той певи­цы, о которой сказано, что это Пиаф. Все это как бы и пустяки. Но уж очень эти неточности режут слух людей, которые спек­такль делали и в нем играют.

Однажды я сообразил, что песня Высоцкого «Дом» до неверо-

ятной степени совпадает с жизнью героев горьковского «Дна» и ее можно использовать в спектакле. Мне посоветовали: только никому заранее не рассказывайте! Это будет для зрителей силь­ным, хорошим толчком. Тут сработает замечательная цепь ассо­циаций: Высоцкий в своей песне, страдая, выразил общую для многих боль за тот дом, который ему небезразличен, за людей, которые «скисли душами». На большой сцене распахнутся окна, и перед зрителями как раз в этот момент явятся обитатели этого дома— обитатели горьковской ночлежки, сегодняшние таганков-ские актеры, участники спектакля...

Мы не ошиблись. *Я* каждый раз ощущаю этот толчок мыслей и эту боль, находясь среди зрителей. Но критик на удивление *спо­коен.* Он как бы заранее знает все, он ничем не удивлен, он лишь замечает, что спектакль полон всяческой музыки.

Некоторые критические статьи *опасно* читать внимательно и подробно, потому что начинает бить лихорадка от множества кол­костей и неверных толкований.

«Мы слышим, — пишет критик, — фортепианно-эстрадную мелодию, под которую Васька Пепел кладет пятаки на глаза умер­шей Анны». Честное слово, мы не додумались до такого. Ника­кой эстрадно-фортепианной музыки в спектакле вообще нет. А в тот момент, когда Васька Пепел кладет пятаки на глаза умершей Анны, тихо звучит музыка Моцарта. Когда на репетиции Валерий Золотухин впервые сыграл эту сцену, все притихли. Но критика не проймешь, он, кажется, и не смотрит на Анну и ничего в этот момент не чувствует. Ему хочется поиронизировать, и он спокой­но пишет про эстрадную музыку. Далее он пишет, что в спектак­ле слышны Бах, Моцарт, Шуберт, Мусоргский и т.д. Но что же де­лать, если ни Баха, ни Шуберта, ни Мусоргского в спектакле нет?! В суд, что ли, подавать?

В спектакле иногда звучит очень грустная мелодия, исполняе­мая на синтезаторе. Используя такую музыку, думал я, можно со­здать ощущение неба над этим ужасным двором. Кажется, ясно как день, но критик про это пишет как про загадку. Потом он все же пытается разгадать этот, как выражается он, «эстрадно-сим­фонический кроссворд». Действительно, что бы он мог озна­чать?..

В конце концов все же находится разгадка этого «кроссворда». Мир огромен, пишет критик, не замкнут и не ограничен про­странством этого довольно обширного и довольно пустого «дна». • Хорошая разгадка. Но почему же тогда в следующей строчке написано, что горьковская пьеса «лишь немногое» приобретает на сцене от таких музыкальных поддержек? Почему же немно­гое? Разве то, что смысл «На дне» благодаря хотя бы этому фону, по мнению самого критика, расширяется, — это не много?

Далее критик высказывает интересную мысль. Он говорит, что сама пьеса настолько симфонична, что тот, кто услышит и воплотит *всю* ее музыку, будет записан в создатели сценических шедевров. Мысль, так сказать, глобальная, только не совсем ясно, можно ли будет при этом пользоваться *музыкой,* если сама пьеса достаточно музыкальна. И кого в конце концов назовут создате­лем шедевра? Ведь каждый раз это будет в той или иной степени спорный вопрос. Кто скажет окончательно, что весь симфонизм «На дне» наконец услышан и воссоздан?

Разве за четыреста лет кто-либо сказал о постановке «Гамле­та», что это *весь* «Гамлет»? А если и сказал, то что же делать ос­тальным — только повторять?

«Вишневый сад» — сама музыка, и тот, кто ее откроет...

«Гамлет» — сама музыка, и тот, кто ее услышит...

«На дне» — симфония, и тот, кто ее воплотит...

Вс?е это так, но, может быть, надо хотя бы намекнуть — *какая* это музыка. А то ведь пророчества оборачиваются пустословием.

Как известно, в «На дне» есть такой персонаж— спившийся актер. Центральным в этой роли является момент, когда Актер за­бывает свое любимое стихотворение. Поистине это драматичес­кий момент, в нем — всё. И неверие человека в себя, и его пьян­ство, и вся его несчастная жизнь выражаются в конце концов в том, что он забывает любимое стихотворение, читая которое, он имел когда-то успех. Вся роль как бы концентрируется в этом мо­менте. Если этот момент осилить, осиливаешь и *роль.* Но вот как воспринимает это критик: мало было показать Актера просто слабым, задержать внимание больше всего на его затяжной борь­бе с двумя стихотворными фразами.

Трудно понять, что это — неумение точно выражать свою мысль или просто какое-то недомыслие. Если Актер показан сла­бым, почему этого мало? А какой он еще, этот Актер? Критик, возможно, и знает, но не пишет. Так, думает он, легче будет пове­рить, что он что-то еще знает. И что значит «задержавшийся больше всего на затянувшейся борьбе с двумя стихотворными фразами»? Во-первых, это невозможно прочитать, а во-вторых, на чем же следовало задержаться? Ведь я уже сказал, что вся жизнь Актера, в конце концов, выразилась в том, что он потерял память. Все, что любил, — *забыл!* Это ли не драма, это ли не тра­гическая слабость человека?

Про Луку в нашем спектакле сказано, что мы недаром держим его все время в тени или где-то сбоку — недаром потому, что не знаем, что с ним делать. Но в спектакле все основные его мизан­сцены — в центре, более того — в *луче.* А когда Лука действи­тельно бывает «сбоку», то линия его роли настолько активна, что вряд ли активность эта незаметна, хотя и идет она от человека, находящегося «сбоку».

Но что же это, однако, за активность, чем «проквасил» Лука души ночлежников? Почему под таким впечатлением от его слов и его поведения остался Сатин? По этому поводу критик гадает, гадает, но выдумать ничего не может. Ответ же, на мой взгляд, достаточно прост. Хотя, работая над спектаклем, к этой простоте еще надо было прийти. Человек бывалый, прошедший огонь, воду и медные трубы, побывавший не в одном бараке, а во мно­гих, в том числе, возможно, и в тюремном, теперь попадает в *особое* место. Он много чего повидал, но не видел такого. Это ба­рак холерный. Или чумной. Я говорю это, разумеется, не в бук­вальном смысле слова. Тут все доведено до крайности. Это самое «донное» дно. Опущенность — до крайности, болезненность — до крайности. Тут если человек упадет, его никто не подымет; если женщина умирает, никто не принесет ей воды и т.д. А наш Лука это сделает, и если при этом он врет, что-то выдумывает, то лишь для того, чтобы другой не упал, не лишился рассудка. Он не «болтун», а человек, непосредственно, почти физически реагиру­ющий на происходящее.

Когда-то москвинский Лука был внешне *спокоен.* Это был мудрый и добрый обманщик. Он — утешал. А наш Трофимов (разумеется, я не сравниваю его с Москвиным) — человек, рву­щий себе душу, когда она рвется у другого. И не только рвущий, но способный побежать за кем-то, броситься кому-то на помощь, если этот кто-то в отчаянии. Вот это-то он и оставил в душе у Са­тина. *Активное* — не обижай человека! Этим он и «проквасил» душу Сатина. В мире, где все друг друга обижают, один — не только не обижал, но бросался на помощь.

Разумеется, каждый замысел позволительно оспаривать, но ведь для этого надо хотя бы захотеть его понять. Если же нет же­лания понять и нет умения свою мысль четко выразить, вот тогда и возникает *неточность.*

Про Настю сказано, что в ее жеманстве и стремлении актер­ствовать даже наедине с собой есть что-то противоречащее заня­тию проститутки. Я задумался: а где же, собственно, Настя оста­ется одна, чтобы наедине с собой поактерствовать? Ей даже секунды не дают для того, чтобы сосредоточиться на книжке. Кро­ме того, стремление «актерствовать», если бы оно даже было, вовсе не противоречит ее профессии. Я, правда, не очень сведущ в таких делах, но что-то читал. Чего только Настя не придумыва­ет по поводу своего Гастона! Кстати, мы хотели мелодраму пере­вести в трагедию и решали так, что Гастон у Насти действитель­но был. Он *был, а* ей не верят! В этом мире, в этом «доме» никто никому не верит. «Что за дом такой... как барак чумной...» (это — из Высоцкого).

Наконец критик пишет, что «На дне» следовало бы решать средствами лирико-эпического театра. Он даже говорит, что где-то уже писал об этом. Мне кажется, что лучший ключ к «На дне» — трагедия. Хотя я об этом еще и не писал.

Но стоит ли об этом спорить? Как будто к «На дне» существу­ет лишь один ключ!

Исполнителям многих ролей тут словно бы передаются состо­яния их героев, пишет критик. Им неуютно, они не объединены.

Если актерам передается состояние героев, это вообще-то не­плохо, к этому стремишься. Если же это намек на неуверенность и человеческую разобщенность актеров, то тут желаемое выдает­ся за действительное. Актеры в «На дне» любят свои роли и игра­ют их с полной отдачей.

У меня отмечено еще много больших и мелких неточностей критика, но я устал их перечислять. Надоело.

Прошло время, и я с некоторым опозданием прочитал еще одну статью того же автора — о «Вишневом саде» на Таганке.

С одной стороны, должен быть благодарен критику за такое внимание к моему творчеству, с другой — хочется продолжить некий профессиональный разговор о так называемых неточнос­тях. Вполне вероятно, что это должно как-то по-иному называть­ся, какими-то другими словами, которые я еще не придумал,— уж слишком велик набор этих неточностей. Обо всех ли режиссе­рах критик так пишет или только обо мне?

Итак, он пишет о моем желании ставить Чехова *открыто трагично. Я* понимаю: в моей давней книге он прочитал о том, что нужен открыто трагический Чехов. Вступая со мной в спор, критик утверждает, что это было нужно и вчера и будет нужно завтра. Фраза сразу заставляет меня остановиться. Зачем она на­писана — для красного словца? Ведь известно, что Чехов Худо­жественного театра не был открыто трагичен. Видимо, этого тог­да и не надо было. МХАТ был вообще чужд открытой трагичное-

ти, и Чехов воспринимался там гораздо более сдержанно и по­этично, чем его стали воспринимать в наше время. Все, кто бук­вально следовали МХАТу (а их было много во всем мире), тоже не стремились к открытой трагичности. Так стали ставить Чехова всего двадцать — двадцать пять лет назад. И делают это до на­ших дней. Что же касается будущего, то вовсе не обязательно со­хранится такой открытый трагический взгляд. Вполне возможно, взгляд на Чехова станет ироничнее, а может быть, театр возьмет да и предпочтет старую мхатовскую точку зрения. Или нащупает какую-то новую лиричность, нам еще незнакомую. Конечно, и во МХАТе Чехов был, по существу, трагичен, но, когда речь идет об *открытой трагичности* художественного стиля нашего времени, имеется в виду нечто иное.

«Вишневый сад» на Таганке ставился дважды. Критик гово­рит, что вторая редакция еще более трагифарсовая, еще более склонна к жанру «черной комедии».

Черная комедия так черная комедия. Хочется поиграть с тер­минами—пожалуйста! Только к нашему спектаклю это не имеет никакого отношения. Если же всерьез, то новая редакция отлича­ется как раз большим спокойствием, большей классичностью (если это великое слово тут уместно).

Собрав актеров после многолетнего перерыва, я напомнил им, что прошло много лет, что мы стали намного старше и что нам теперь не к лицу прежнее «хулиганство».

Нужно заново проработать линии всех ролей, вспомнить то, что было главным, очистить главное от мусора. Когда прорабаты­ваешь с актерами пьесу, то в одной руке надо держать *общее,* а в другой — *конкретное* и проверять одно другим.

Общее, главное в «Вишневом саде» — это беспечность людей перед опасностью. Чехов почувствовал, что меняется рельеф зем­ли, вот-вот грянет что-то и вихрь снесет с земли всех этих людей. Они все беспомощны перед течением времени, перед неизбежно­стью.

А конкретностей при этом — масса. Например, я раньше как-то сложно объяснял актрисе, отчего Раневская не хочет разбить имение на дачные участки и сдавать их. А теперь отстоялся такой простой ответ! Она же сама говорит, что это — *пошло'.* Это не реплика балованной дамочки, а серьезное чувство. Торговать да­чами — это то же, что торговать собой. Торговать памятью своих дедов, прадедов, матери. Это гадко.

Я беру лишь один пример трагического соотношения «обще­го» в «Вишневом саде» с одной его «конкретностью». Привожу этот пример, чтобы пояснить, к какой *простоте* и драматизму смыслачмы шли, восстанавливая спектакль. Он стал строже. Мо­жет, это к худшему, но это так.

Лопахин в спектакле говорит, говорит, а его никто не слышит. Так же не слышат друг друга и остальные, и *«.возникает соблазн* (пишет критик, а я выделяю два его слова) — представить нам тотальную некоммуникабельность всех героев во всей ее абсурд­ной полноте». Не понимаю, почему это называется «соблазном»? По-моему, это не соблазн, а *реальность* пьесы, реальность, кото­рую сегодня невозможно обойти. «Увлечение исполнительским гротеском и интонационной гиперболой приводит в спектакле к тому, что интонация часто заслоняет смысл происходящего». Ска­зав это, критик снова приводит большую цитату из моей книги, где я говорю о том, что текст Чехова можно произносить быст­ро — трагичность все равно останется. Критик не согласен с этой моей мыслью о «скороговорении», но его не смущает, что это противоречит его собственной мысли об интонациях, «заслоняю­щих смысл».

Что же касается самого «скороговорения», то дело заключает­ся вот в чем. Однажды, репетируя еще в комнате, я обратил вни­мание на то, что чеховские герои говорят о чем угодно, а *судьбы* своей не знают. А даже если и знают, то ничем не могут изме­нить. Вспомнилось, как однажды Немирович-Данченко в очень серьезной пьесе советовал актерам держать *крепкий тон* и гово­рить быстро, как в водевиле. Если бы кто-то понял Немировича-Данченко совершенно буквально, вот бы ему досталось!

О Демидовой критик пишет, что она неожиданно резко вскри­кивает и «позволяет себе немного нервов и истерики». Про Дыхо-вичного сказано, что он играет с результатом «22» и что будто бы на актерском жаргоне это означает «с большим перебором». Мо­жет, я плохо знаю этот жаргон, но про «22» ничего не слышал. Далее, описывая Золотухина в роли Пети Трофимова, критик ос­танавливается на ядовитых, саркастических и даже гневных но­тах, которыми актер окрашивает роль. Отчего это Золотухин при­бегает к этим краскам, недоумевает критик, может быть, он сам недоволен своим Петей и смеется над ним?

Но почему же гнев и сарказм в данном случае есть признак отношения актера к своей роли? По-моему, сам Петя наделен этим гневом и сарказмом. Разве так не может быть?

Но — довольно.

Я хотел только сказать, что такое количество вопросов, по­рожденных неточностью критика, превышает всякую норму. Если

бы я как постановщик допустил в строении спектакля хотя бы половину подобных неточностей, спектакль мгновенно развалил­ся бы. Ему не на чем было бы стоять, ибо нельзя стоять на пусто­те.

Слово критика не должно быть пустым. Это обесценивает смысл профессии. Точно так же, как я не могу считать знатоком своего дела того начальника из домоуправления, который якобы следит за ремонтом, и водопроводчика, который не знает, как по­чинить кран, — я не могу считать профессионалом подобного критика. Не могу его уважать и не буду считаться с его мнением.

Кроме всего прочего, такому человеку — я это вижу — безраз­личен театр. Потому что, когда тебе не *безразлично* какое-то дело, это дело надо *знать.* И уметь в нем работать.

Иногда хочется заново обдумать некоторые слова. Одно из та­ких расхожих слов, употребляемых к месту и не к месту, слово «театральность».

В годы, когда я учился в институте (это было в конце 40-х — начале 50-х), мы мало его употребляли. На то были свои причи­ны. Тогда мы больше всего говорили о таких вещах, как метод действенного анализа, о физических действиях, о внутреннем мо­нологе и т.д. Говорили о том методе, который помог бы создать на сцене, как выражался Станиславский, «жизнь человеческого духа».

Мы увлекались именно этими вопросами, может быть, пото­му, что наши учителя были непосредственными учениками Ста­ниславского. А кроме того, еще живо было впечатление от остав­шихся старых спектаклей МХАТа— самое сильное впечатление нашей юности. Современный театр (МХАТ в том числе) тогда ка­зался нам очень неправдивым. Характеры создавались шаблон­ные, пьесы ставились плохие. И для нас определение «театраль­но» стало обозначением фальши, бутафорской подделки.

Сейчас невольно всплывает в памяти то, из-за чего каждый из нас в свое время пошел учиться в театральную школу. Я, напри­мер, пошел потому, что с детства увлекался рассказами и книгами о Станиславском, о его театре, о его спектаклях. Думаю, что по этой причине в театральное искусство пришли тогда многие. Очень тянула идея присоединиться к деятельности какого-либо нового художественного и общедоступного театра. Или, может быть, самому создать что-либо подобное.

Первым артистом для меня был Москвин, с его сверхживыми, совсем не театральными интонациями, с его лицом и голосом.

Я очень хорошо помню, как он появлялся в роли царя Федора, как стремительно входил и начинал говорить так, будто он со­всем не на сцене. Это был уже совсем старый Москвин, но он на всю жизнь сохранил в себе то, что притянуло к театру нас спустя полвека.

А новые мхатовские артисты уже произносили текст точно так же, как в Малом театре. И играли тяжело, как мы тогда гово­рили — *театрально.*

О театральности спектакля в целом тогда как бы и не было речи. Больше говорили об игре артистов. Она, эта игра, могла быть живой, а могла быть театральной. Театральной — тогда зна­чило напыщенной, неестественной. Игрой, придуманной кем-то внутри театра и не имеющей никакого отношения к тому, как чув­ствуют, ведут себя и говорят люди вне театра.

В эти же годы стали появляться итальянские неореалистичес­кие фильмы. Это теперь я думаю о их высокой выразительности, а тогда я восторгался их антитеатральностью, то есть полной правдой. Люди часто бывали даже шокированы степенью этой правды. Они слишком привыкли к тому, что правда в искусст­ве — это что-то совсем другое, чем жизненная правда. Их даже возмущала эта переходящая всякие границы натуральность.

В театре мы питались каким-то суррогатом, и слава богу, хотя бы понимали, что это — суррогат. Думали, куда бы его выбро­сить, где найти более естественное, нормальное питание. Сохра­нить в себе это, хоть и смутное, но все же тяготение к нормально­сти, к правде нам помог Станиславский, его книги, его мысли. .

Собственно говоря, тогда-то и родился «Современник». Его задачей, как это ни громко звучит, было возрождение МХАТа, только в новое время, с новыми людьми и на новой площадке. Нужно было отказаться от ложных пьес и от ложных привычек в игре и в постановке. Нужно было уйти от «добротного реализма», который превратился в штамп. Заново научиться вести живой ди­алог. Сделать что-то, соответствующее жизни, а не накопившимся дурным традициям. Надо было возвратить игре внутреннюю и внешнюю подвижность. Тот театр, с которым приходилось тогда бороться, был статичен, неповоротлив во всех отношениях. Ху­дожники очень дорожили своей официальной репутацией. Все окостенело, задубело.

Поэтому, когда стали выходить в свет внешне невзрачные спектакли «Современника», все стремительно побежали туда, так как там было настоящее дыхание.

Быстрая, живая, нервная речь, стремительный диалог, лег-

кость и подвижность мизансцен — вот что тогда считалось самым драгоценным. В спектаклях «Современника» не было сце­нической эффектности, «выразительных» мизансцен. Вырази­тельным считалось то, что как бы на лету воссоздавалось живой природой. Конечно, за этим стоял труд, но это был особый труд, особая профессиональность. Мне кажется, если бы держаться та­кой профессиональной линии, то есть линии живого, внезапного, подвижного творчества, то так, именно так можно было бы про­жить в театре всю жизнь, и жизнь эта была бы прекрасна.

Слишком много, однако, появилось со временем привходящих предлагаемых обстоятельств, незаметно что-то видоизменяющих. Уходила молодость, хороших новых пьес, поддерживающих и развивающих то живое направление, символом которого явился молодой «Современник», было мало. Все это дано было испытать взрослеющему «Современнику». Появились новые художествен­ные веяния. Состояние общества тоже видоизменялось. И вот уже наш театр двинулся в какие-то другие края.

Не помню, в какой момент, может быть, в тот же, о котором и до сих пор шла речь, появился лозунг «Многообразие!» Это была реакция на целый период жизни, когда единственно «законным» был стиль МХАТа. Как я уже сказал, это был уже не тот высокий стиль «Трех сестер» или «На дне», который утверждался основа­телями театра. Это был стиль трафаретного, скучного реализма. И лозунг «Многообразие!» возник в тот час, когда это стало об­щественно возможным. Вот тогда-то вовсю заговорили о теат­ральности, о том, что в театре есть огромное количество красок, которыми мы не научились пользоваться. Вернее — разучились, потому что в 20-х — начале 30-х годов все это было. Стали гово­рить, что надо бы вспомнить не только Станиславского, но и Вах­тангова, и Таирова, и Мейерхольда, что спектакли могут быть по форме совершенно разными и театры должны быть разными.

Большинство театральных деятелей было тогда в восторге от появившихся новых возможностей. Театр действительно нуждал­ся в обновлении. Почему бы не использовать по-новому, скажем, свет— так, как в наши дни его можно использовать? Почему бы не прибегнуть к монтажу, к условным декорациям, освободив­шись от тяжеловесной натуральности? Почему бы не убрать зана­вес и долгие перестановки, почему бы не использовать музыку, записанную на пленку, почему бы не разнообразить зрелище в це­лом? И т.д. и т.п. На все «почему» режиссеры отвечали конкрет­ными пробами: и занавес убирали, и светом манипулировали, и к монтажности стали прибегать.

Но все же некоторые с естественным недоверием относились к этим веяниям. Прежде всего потому, что веяния эти далеко не всегда были связаны с поисками нового, более глубокого содер­жания. Они (веяния) нередко оставались поверхностными, затра­гивали лишь самый верхний слой того, что называется искусст­вом. Степень внутреннего реализма, степень правды не была еще такой, чтобы «баловаться». Конечно, хорошо, если в разных теат­рах будут идти совершенно разные по форме и стилю спектакли. Но не отвлечет ли это от глубокого раскрытия содержания, от по­стоянного внимания к тому, чтобы соответствовать движению жизни? Не какому-то политическому моменту, а всей жизни: быту, нравам, психологии.

Наша драматургия в конце 50-х годов чуть-чуть поднимала го­лову. Был сделан всего один шаг или два шага к правде. Надо было сделать третий, пятый, шестой. И тогда самая яркая теат­ральность стала бы уместной и основательной. Но получилось иначе: правдивых пьес почти не было, а театр стал увлекаться разнообразными театральными приемами.

Недавно я прочитал один из рассказов В.Астафьева. Называ­ется он «Светопреставление». И я подумал: если бы театр разви­вался вот так, если бы он с такой же энергией устремился к ре­альным проблемам жизни и получил бы в драматургии вот такую внутреннюю возможность воспроизводить правду, то еще неизве­стно, какая понадобилась бы театральность.

Наверное, понадобилась бы. А уж про многообразие и гово­рить нечего — безусловно, и театры, и спектакли должны быть самыми разными. Но мы в театре пропустили какое-то очень важное звено реализма, и цепочка была скреплена не вполне ес­тественно. Эта неестественность отразилась и на развитии лите­ратуры. Сколько лет понадобилось, чтобы был напечатан такой роман, как «Мастер и Маргарита». В одном этом — ненормаль­ность, пропуски необходимых звеньев.

Сейчас, читая, допустим, Фазиля Искандера или Быкова, по­нимаешь, что инсценировками в театре мало что можно попра­вить. Надо признать хотя бы сам факт: сегодняшняя литература гораздо глубже и серьезнее вскапывает содержание жизни, чем театр. Уже одно это признание очень важно. А дальше нужно хо­рошенько обдумать собственный шаг— к правде, к жизни. Ведь от этой цели — познания жизни — никуда не уйти в нашем деле.

Жизнь, когда она взята сильно, без оглядки, — настолько сама по себе выразительна, что дай бог достичь на сцене одной этой

выразительности. Но драматургия наша отступила от жизни (я не в упрек драматургам это говорю, а с полным пониманием того, под каким давлением произошло это отступление), а вместе с ней отступил и театр.

Я слышал однажды, как известный драматург жаловался на то, что не может найти режиссера «без фантазии». Все обладают яркой фантазией, и мало кому хочется обстоятельно проанализи­ровать пьесу и сделать то, что хотел он, автор. Все увлечены сво­ей собственной фантазией. И вот этот драматург тщетно искал режиссера «без фантазии». Это, конечно, была полемическая мысль, но вполне понятная. Беда заключалась только в том, что и пьесы этого автора не отличались такой глубиной, чтобы обхо­диться без «фантазии».

Сама же мысль о вреде «фантазии» вообще не кажется мне нелепой. Потому что сейчас дело иногда доходит до абсурда. У режиссеров возникла боязнь остаться без «приемов», вызываю­щих у зрителя условный рефлекс успеха. И в театрах возникло какое-то нелепое соревнование — кто больше придумает «при­емов». У кого больше «фантазии». Я уверен, что это соревнова­ние, так сказать, не по существу. Оно идет мимо самого главно­го — минует *содержание* и *содержательность.* Оно отбрасывает театр куда-то на периферию общего движения мысли и кз'льтуры. Режиссеры становятся «выдумщиками» и перестают быть худож­никами, всерьез анализирующими жизнь и способы ее отражения на сцене. Когда не культивируется, не совершенствуется навык анализа — этот навык притупляется и вовсе выпадает из профес­сионального обихода.

Я вспомнил, как Лев Толстой отвечал на письма авторов, про­изведения которых он читал по их просьбе. Он говорил примерно следующее: «У вас слишком много таланта, то есть умения образ­но писать, находить эпитеты и т.д. Поменьше бы таланта—было бы лучше. Нужно выносить в себе содержание, которое тебя за­нимало бы так, чтобы ты не мог его не поведать. Такое содержа­ние, какое известно тебе, но неизвестно другим. И далее надо его изложить так просто, как только возможно. Многим кажется, что это самое легкое, а это самое трудное».

Если признать, что театральность — это нечто сверхиндиви­дуальное, годное только для одного случая, тогда это слово пере­станет быть неким общим понятием.

Театральность — это не сумма «приемов». Это воздух *кон­кретного* содержания. Театральность — категория поэтическая.

Раньше я предполагал, что мне все ясно. Это было, когда я учился в институте и чуть позже. *Я* тогда был уверен, что мне ясно все. Может быть, дело было не во мне, а в периоде жизни вообще. В театральном мире была, как мне кажется, какая-то об­щая ясность. Это, конечно, очень хорошее, счастливое состояние, когда тебе решительно все ясно. Но и доля инфантилизма в таком состоянии тоже чаще всего присутствует. Человек как бы еще не осознал, в каком сложном и противоречивом мире он живет. Если кто-то ему объяснит эти скрытые противоречия, он испугается, не поверит. Он отшатнется от того, что покажется ему слишком сложным и даже страшным, потому что он очень дорожит тем, что ему все *ясно.* А когда и кругом, как ему кажется, более или менее торжествует общая ясность, он чувствует себя совсем уве­ренно. Не только ему одному, но и многим другим все ясно — как хорошо!

Помню, я выступал в Театральном институте и громил тог­дашний МХАТ. И так мне было ясно, что я прав. И вокруг все ду­мали, как я (так мне тогда казалось). Все знали, что был когда-то старый МХАТ, но прошло много лет, не стало Станиславского и Немировича, не стало большинства старых актеров, и мхатовский реализм превратился в понятие формальное. Люди ходили по сцене, говорили слова, носили свои пиджаки. Но глубокой внут­ренней жизни за всем этим не существовало.

Так уже было однажды, когда вновь образовавшийся Художе­ственный театр восстал против тогдашнего Малого. Там, в Ма­лом, тоже ведь были спектакли реалистические, но это понятие оказалось гораздо более емким, чем о том знали в Малом театре. Прошло много лет, и МХАТ сам стал отставать от этого *емкого* и всегда как-то наполняющегося свежим воздухом понятия — реа­лизм.

Но дело было не только в том, чтобы вновь пробиться к из­менчивому внутреннему реализму. А еще и в том, что единый ху­дожественный стиль, который предлагал тогда МХАТ, устаревал, надоедал. Вот уж действительно: нужны были новые формы.

Такую замечательную фразу дал нам в помощь чеховский Треплев. Не раз я сам к ней прибегал, прибегали и многие дру­гие, когда что-то хотелось резко изменить, когда смутно накапли­валось желание перемен в искусстве. Выражая это свое личное (или общее) желание, мы пользовались словами Треплева. Но по­чему-то гораздо реже вспоминали те его достагочно горькие, но мудрые слова, которые он произносит ближе к финалу: «Дело не

в старых или новых формах. Дело в том, что то, что пишешь, должно свободно литься из души...» и т.д. Свободно!

Но все же есть своя истина в словах о новых формах, как и вообще в протесте против всего того, что в искусстве слиш­ком закреплено и неподвижно. Я не люблю болтовни о скоростях XX века, но понимаю, что дело не в болтовне, а в реально изме­нившихся скоростях, которые, вполне вероятно, должны как-то повлиять и на театр.

Влияют ли эти скорости на человеческую психологию? Это очень существенный вопрос для театра. Но я не берусь на него отвечать. Думаю, что человек в плане психологии «запрограмми­рован» гораздо основательнее, чем это может показаться. И все­му, что вокруг него «быстро» и «мгновенно», он подсознательно скорее сопротивляется, чем соответствует. Но тут я лишь что-то предполагаю, вполне вероятно — просто в силу собственного ха­рактера.

Так или иначе, действительно вдруг с неожиданной силой люди стали вспоминать о том, что они живут в XX веке, что это век скоростей, кибернетики и т.п. И стали высмеивать театраль­ную медленность и ветхость. Появились условные декорации. В них стало гораздо легче обозначить мгновенные перемены, вся­кого рода «наплывы», перебросы действия из настоящего в про­шлое, в будущее, куда угодно. Театр внешне стал гораздо подвиж­нее и раскованнее. Он отбросил какие-то (опять же внешние) пре­поны и задвигался, засветился. Иногда при этом он выглядел более праздничным, чем раньше, иногда это были лишь потуги на праздничность, какие мы с тоской наблюдаем, когда люди по-настоящему не умеют радоваться и что-то праздновать,— у них нет для этого ни серьезных оснований, ни средств.

Понятие «условность», однако, стало признанным и даже мод­ным.

Я как мог сопротивлялся этой моде. За поисками «новых форм» слишком часто видна была та же рутина, только внешне хорошо загримированная под «новые формы». Мне казалось, что дело только во *внутренней* правде, что только *в ней* все дело. Мне казалось, что надо поставить новых «Трех сестер» и новую «Чай­ку». В том смысле, чтобы найти новых действующих лиц, новую среду, новые идеи, но воплотить их с такою же силой внутренней правды, как это когда-то было в старых мхатовских спектаклях. Хотелось сделать что-то очень живое, очень естественное, насто­ящее, чтобы забилось сердце от правды.

Хотелось дать бой всему, что в театре было мертвым, помпез-

ным, липовым! И нам всем тогда было ясно, что *хорошо* и что *плохо.*

Зрители с необычайной радостью встречали наши пробы. И мы смеялись, что на спектакле «В добрый час!» в Центральном детском театре сидели почти одни только взрослые. Детям было трудно достать билет. Даже в стенной газете нарисовали карика­туру: идет малыш с билетом, а за углом караулит взрослый, чтобы этот билет отнять. Было радостно смотреть на единодушие сцены и зала.

А какая была публика! Сколько появилось молодых критиков, поддерживающих новое жизненное течение! Сколько в запе было интеллигентных людей, до той поры отсиживавшихся дома, пред­почитая плохому спектаклю хорошую книгу. Но тут они поверили в то, что театр еще не умер, и стали охотно в него ходить. Сколь­ко вдруг появилось театралов, то есть не случайных зрителей, а настоящих любителей театра, понимающих, куда они идут и за­чем.

Мне казалось, я знал в лицо зрителей, знал, для кого работаю. У меня были одни и те же мысли с этими людьми, одни и те же чувства. И потому там, где я смеялся на репетициях, они смея­лись на спектаклях. Там, где я плакал, плакали и они.

Потом и я заразился общим увлечением театральностью. Это мое увлечение и до сих пор не прошло, но, надеюсь, оно не имеет отношения к моде. Вообще, я в очередной раз несколько легко­мысленно употребляю термин «театральность», и любой теоре­тик меня легко в этом уличит. Но ведь я — не теоретик. Если бы в теоретических работах мне попалось какое-то другое, очень точное определение, я, может, им и воспользовался бы. Но пока не попалось. Так что позволю себе на словах долю легкомыслия. Тем более что легко говорить о том или ином своем увлечении, но это совсем не совпадает с тяжестью труда, которая всякому ув­лечению на практике сопутствует. Я говорю, например: хотелось поставить по-новому «Трех сестер». Сказать легко. Но ведь я дважды и поставил их совсем по-новому для себя.

Возвращаюсь, однако, все к тому же понятию театральности. Тут для ясности, может быть, стоит привести пример — он из го­раздо более позднего времени, но ничего...

Есть у Радзинского пьеса «Театр времен Нерона и Сенеки». Я видел этот спектакль за границей. На сцене был устроен театр эпохи Нерона. Правда, я недостаточно хорошо знаю, каким был театр той эпохи, но сцена преобразовывалась так, чтобы напом­нить мне о чем-то далеком. Подобие каких-то колонн, ступеней и

т.п. Между тем у Радзинского все заключается, по-моему, в том, что «театр» есть сущность самих взаимоотношений Сенеки и его ученика. Суть заключается в том, что Нерон ведет с Сенекой страшную игру. Так что я думаю, что «театр» у Радзинского име­ет не столько внешнее, сколько внутреннее значение. Делать ак­цент на внешнем — это все равно что ставить «Человеческую ко­медию» как комедию. Правда, тут почти всякий поймет, что дело не в комизме, а вот с «театром» — посложней. Нельзя сказать, что взаимоотношения Нерона и Сенеки в том спектакле не были понятны. Все же это делали грамотные люди. Но налет внешней театральности так подчинил себе все, что в конце концов не хоте­лось вдумываться в то, что у них там между ними происходит. Это был яркий театр и хорошие актеры — вот и все. Это было *зрелище.* А суть пьесы в этом зрелище растворялась.

Так вот, возвращаясь к тому времени, когда театральность за­интересовала всех поголовно, а не только меня, скажу, что лично мне хотелось постичь такую театральность, которая в первую очередь была бы *внутренней.*

Внутренняя театральность — это не выпячивание театра как такового, а умение поставить перед актером острые, гиперболи­ческие задачи. Хотелось постичь такой театр, в котором ничего нет, кроме двух актеров, умеющих вести сцену с такой остротой и ясностью внутренних задач, что больше ничего и не надо.

Разумеется, это была полемика. Я привносил в свои спектакли все, что только мог, и все же зерно моих мечтаний заключалось в простоте и строгости формы при внутренней театральности пси­хологического разбора.

Итак, я говорил, что в то время (а время это растянулось на годы) мне все было ясно. Во-первых, новый реализм, а во-вто­рых, внутренняя театральность.

Поскольку я написал обо всем этом в прошедшем времени, то, разумеется, должно быть понятно: сейчас мне далеко не все так ясно. Как странно, а еще говорят, что в человеке все происходит наоборот: вначале — неясность, а потом — все большая и боль­шая ясность. Даже иногда и мудрость. Ничего подобного. Впро­чем, опять-таки это зависит не только от человека, а от каких-то общих, в данном случае не только театральных, но общественных условий.

...Иногда я с удивлением смотрю на сегодняшний зрительный зап. У меня создается такое впечатление, что я его абсолютно не знаю. Я не узнаю лиц. Разумеется, за тридцать лет жизни лица должны были измениться. Но дело не в этом. Изменился *контин­гент.* По-моему, в театр пошла широкая киноаудитория. Хорошо это или плохо? Не знаю. Во всяком случае, эта аудитория видоиз­меняет театр.

Раньше, когда я больше ходил в кино, я всегда ощущал, что попадаю в какую-то очень обширную компанию людей, для кото­рых кино — дело проходное. Люди эти настроены легко — не снимают пальто, бегают в буфет, едят мороженое. Театральная аудитория всегда была серьезнее. Театральный зритель посещал спектакли постоянно, имел возможность сравнивать, сопостав­лять. Он всегда тщательно выбирал то зрелище, на которое ему следует пойти.

Новая, более широкая и, как я уже сказал, более легкая аудито­рия образовывается как бы случайно, и цели прихода в театр у нее более простые, легкие. Я часто слышу в фойе такую фразу: «Ой, я тут в первый раз!» И это на Таганке-то, в театре, где, по моему разумению, театральные люди бывали постоянно. Или вот такая реплика после спектакля «Вишневый сад»: «Не. люблю се­рьезных вещей». Я бы, вероятно, очень расстроился, если бы ус­лышал: какой плохой спектакль, как скучно. Но «не люблю серь­езных вещей» — это что-то иное, особенно применительно к «Вишневому саду». Я не социолог, но долголетняя работа в теат­ре позволяет мне сказать, что публика очень опростилась, стала менее интеллигентной. Уже несколько лет назад, работая на Ма­лой Бронной, я стал замечать это изменение.

Я иногда стою возле входа и смотрю на тех, кто проходит мимо билетеров. Раньше я всегда видел людей, жаждущих имен­но *этого* представления. Тут нельзя было ошибиться. Как нельзя ошибиться в качестве аплодисментов. Они могут быть бурными, но пустыми. Или же бурными, но наполненными.

И в лицах тоже ошибиться нельзя. Раньше это были лица лю­дей, стремящихся на что-то определенное и с нетерпением что-то ожидающих. Это нетерпение и это жаркое ожидание были почти всегда залогом успеха. Актеры хорошо знают, что такое зрители и какими они бывают разными.

Теперь театральные залы тоже не пустуют, почти везде аншла­ги, но люди даже входят в театр по-иному. Я рассматриваю пуб­лику, и мне кажется (скажу это, конечно, в шутку), что передо мной молодожены, у которых в кармане план проведения медово­го месяца. Они аккуратно, даже празднично одеты, но заняты (и это естественно) исключительно друг другом. Он перед зеркалом причесывает волосы, она поправляет платьице. В этом, разумеет-

ся, нет ничего плохого, но только я не знаю, что им именно от меня сегодня нужно.

В книге у Федерико Феллини есть такое место, когда он рас­сказывает, как очутился в кафе рядом с тремя молодыми людьми. Наблюдая за ними, Феллини думал про себя примерно так: пока мы спорили о неореализме, о качестве пленки и тому подобных вещах, пришло новое поколение, которое для него, для Феллини, составляет тайну. Вот и я тоже в какой-то степени озадачен, когда вижу в фойе театра аккуратно одетых молодых людей, благопо­лучных и слегка на вид холодноватых. Я заметил, что многие из них, уже находясь в зале, не очень смеются, когда показывают смешное, и не плачут, когда на сцене драма.

Настоящее анализируется гораздо сложней, чем прошлое. Вот в старом журнале разглядываю фотографию, где снят Завадский, сидящий на председательском месте, а рядом стою я, подняв па­лец вверх. Внизу подписано: «Есте-е-е-ественность!» Видимо, на том собрании был провозглашен этот лозунг. Выражение лица у меня уверенное, и палец поднят очень внушительно. Запечатлен момент так называемой ясности. «Естественность!»— вот самое главное, и никаких сомнений! Я действительно тогда верил, что это самый подходящий путь. Многие спектакли тогдашнего Худо­жественного театра казались мне фальшивыми, надуманными, то есть неестественными. А так как перед глазами все время был главным образом МХАТ, его любили, с ним и спорили, то лозунг «Естественность!» означал для меня очень многое. Как я уже го­ворил, он означал для меня жажду обновления реализма. Мне не хватало на сцене уличного говора, уличных манер, не хватало персонажей, которые, попав в толпу, растворились бы в ней. В те­атре появилось слишком много Актер Актерычей.

Я думал тогда, что хорошо бы сделать спектакль о женщине, которая целый день дежурит в метро у эскалатора. Что у нее за семья? Какой муж? Что для нее любовь, дети и т.д. Я и сейчас хо­тел бы посмотреть такой спектакль, если, конечно, в пьесе будет правда. И все же лозунг «Естественность!» сейчас, пожалуй, не провозгласил бы. По-моему, теперь не в этом дело.

Скорее, приходится с этой «естественностью» бороться. Улич­ный говор, уличные манеры — все это теперь доведено до вуль­гарности. Даже классический текст актер произносит так, что чувствуется очень уж «уличный» подтекст. Все очень, очень опро­стилось. Иногда хочется поднять палец и сказать: «Декламация!» Разумеется, я не был бы за ту декламацию, которая есть не декламация, а просто дубоватость. Но как хорошо бы вновь услышать Рубена Симонова, играющего Сирано. Кажется, умей так читать стихи, и больше ничего не надо будет играть. Сколько в его чте­нии было чувства и какая *музыка!* Вот музыки как раз сегодня и не хватает. *Я* раньше был за опрощение речи, даже за скороговор-. ку, но теперь так не хватает в этой скороговорке округлости, уп­ругости, точности, мощи, музыкальности. Иногда кажется: шагни театр немного назад в этом направлении, в сторону деклама­ции — и он шагнул бы чуть-чуть вперед. Про декламацию я гово­рю лишь затем, чтобы что-то противопоставить сегодняшнему опрощению и уличной «естественности». Но это, разумеется, тоже, скорее, полемика.

Какой же все-таки шаг надо сейчас сделать, чтобы публика снова сгруппировалась, чтобы перестала быть во многом случай­ной? Что надо сделать, чтобы случайную публику превратить в совершенно не случайную?

Может быть, надо поднять палец и сказать: *«Уровень культу­ры!»* Между прочим, классики на сцене стало меньше, чем было раньше, а ведь она возвышает душу. Мы перешли на злободнев­ные проблемы, а общечеловеческие оставляем в стороне. Из это­го вытекает и определенная эстетика. Как сказал бы Треплев, *удо­бопонятная* в домашнем обиходе. Эстетика средств массовой коммуникации.

Эта эстетика с телеэкрана перекочевывает в театр и утвержда­ется в нем. Это гибельно. Боже мой, что за герой на телеэкране! Да его ни за что не отличишь от героя предыдущей телепередачи. В его мимику лучше не вглядываться. Она ординарна. И мимика, и интонация говорят лишь о том, что артист, да и герой его, на самом деле мало что пережили, мало что передумали, мало что знают. Это тот же благополучный молодожен с планом проведе­ния медового месяца. А при этом нас хотят убедить в том, что пе­ред нами *главное действующее лицо.* Если это действительно так, то это ужасно. У этого «лица» лишь более или менее пра­вильные черты, слишком, пожалуй, правильные, чтобы вызвать к себе интерес.

Когда люди смотрят очень много такого, им нечто индивиду­альное может показаться абсурдным исключением, может даже рассердить.

В театре, правда, в этом смысле более просторно. Там много всякого разного — от однодневок до экстравагантных глупостей. Поэтому лозунг «Многообразие!» тоже, пожалуй, не годится. Многообразие налицо. Но оно почему-то не радует. Оно *дробит.*

Все-таки что-то должно быть объединяющим. Искать ли это объединяющее начало в современной драматургии? Вполне мо­жет быть, но только не в преобладании какого-то одного жанра, а в прочности художественных критериев, ныне весьма размытых. Если же все сводить к «нужным» жанрам, мы вернемся вспять, к прежнему. Сегодня почемутто надо писать о деревне, завтра — о производстве, послезавтра — на военную тему и т.д. Ничего это­го на самом деле не нужно. Потому что настоящий драматург, на какую бы тему он ни писал, пишет *о жизни,* а значит, о вечном. Публицистическая пьеса? Но она, как известно, не приносит пол­ной художественной радости. И уже в следующем сезоне, когда сменятся *вопросы,* сменится и большинство таких пьес. Или пе­рестанет с прежней силой интересовать.

Тогда я, пожалуй, выдвинул бы лозунг *«Классичность!»* Ну­жен замечательный текст. Чтобы он был отточен, чтобы это была *литература.* Когда читаешь пьесу Толстого «Живой труп», со­дрогаешься от каждой фразы. Когда читаешь среднюю современ­ную пьесу, теряешь интерес уже на третьей странице из-за пло­хой словесной ткани. Между тем сама литературная ткань долж­на быть притягательна.

А затем должна быть *философия.* Трудно читать пьесу на уровне простого житейства, чего-то не хватает. Не хватает *фило­софии.*

А еще нужна *поэзия.* Что это? Как объяснить, что такое по­эзия?!

Говорят, что на просмотре мхатовских «Трех сестер» до вой­ны люди выходили в фойе, стояли кучками и молчали от *высоты* только что ими увиденного. От высоты философии, от высоты поэзии, от высоты литературы.

Надо, по-моему, перестать распушать каждой пьесе хвост. Без распушенного хвоста, без всяческих висюлек, бирюлек и украше­ний мы теперь боимся показать пьесу публике. А вдруг публика уйдет? Ведь она же *киношная.*

А пускай уходит. И пускай собирается другая. Так уже не­однократно бывало в истории, может быть, будет и еще не раз.

Но мы боимся. Мы включаем оглушительную музыку, мигаем светом, вертим декорации для того, чтобы было интереснее. Даже появилось такое соревнование: кто больше? Может быть, лозун­гом должно быть слово «меньше»?

У Мольера в «Мизантропе» как всего мало! Пять маленьких актов на два часа, несколько действующих лиц, простейший сю­жет. Как будто бы детская формула, детская задачка. Но в этой формуле — вся наука, в этой задачке—вся арифметика. Может быть, надо научиться именно такой простоте? Ничего не нужно, нужно только три Москвина и необычайно интересно выстроен­ная психологическая линия. И — точность, четкость, завершен­ность. Урок!

Публике надо показывать «Маленькие трагедии» Пушкина, но разве их сделаешь при сегодняшнем состоянии театра? Ведь тут нужен Лоренс Оливье с его статью, речью, простотой и величи­ем.

Может, лозунгом должно быть слово *«величие»?* Я много раз слушал пленку с записью Галилея и Хлопуши в исполнении Вы­соцкого. При всей своей исключительной народности он всегда играл *высоко.* И песни его *высоки.* В них или высокая трагедия, или высокий фарс. Ему не надо было долго объяснять, что такое Дон Гуан. Может быть, надо, чтобы актеры по ночам писали сти­хи? Кажется, многие уже так и делают. Тогда вскоре мы будем свидетелями грандиозного художественного скачка.

За день до премьеры «Мизантропа» куда-то исчез актер, на ко­тором держится спектакль. Рабочие сцены с семи часов утра ста­вили сложную декорацию. К одиннадцати часам, то есть к началу прогона, они ее поставили. Тогда-то и выяснилось, что актера нет и, вероятно, не будет. Мне осторожно сообщили, что он запил. Декорацию стали разбирать. Все ждапи моего решения — пре­мьера объявлена. А я целый час не мог подняться с места, чтобы пойти к актерам. У меня даже голос сел. Приходить к актерам в таком подавленном состоянии не хочется,1 нельзя. Это может по­влиять на ход работы.

Но на Таганке видели и не такое, поэтому приобрели относи­тельное спокойствие. В конце концов я пошел к актерам. Мы по­грустили и отложили премьеру на несколько дней.

...Будь бодрым, будь бодрым, будь бодрым! Много раз повто­ряю себе это, но столько за день маленьких и больших глупостей, что к вечеру сникаешь. В среду отложили премьеру. Но теперь попробуйте спокойно провести четверг, пятницу, субботу и вос­кресенье. Попробуйте найти точку опоры для бодрости. В ком, в чем ее найти, на что опереться?

Ищешь ответа на этот вопрос и невольно анализируешь коэф­фициент полезного действия. Он анекдотический. Устаешь не от тяжелого труда, а от бессмысленной траты времени. Надо бы в месяц ставить по два спектакля, но такой возможности нет, пото-

му что зависишь не от себя, а буквально от всего. От внезапно за­пившего актера, от того, что неправильно сшили костюмы, от того, что все так бесконечно долго раскачиваются.

На каждом участке работы должен быть человек, который аб­солютно отвечает за свое дело. Так работают в Америке. Так ра­ботают в Японии. У нас такого стиля работы нет. А есть какая-то невнятная, но очень прочная повязанность людей, даже симпа­тичных, которые, в общем, ни за что не отвечают. Отвыкли. Или никогда не умели. Надо за всем уследить, но это почти невозмож­но.

На сцену вышла актриса, чтобы продемонстрировать сшитое к премьере платье. Оно было сшито ужасно. Даже мне из зала было видно, как оно морщило, давило, резало. А ведь на пример­ке вроде бы обо всем договорились с портнихой. Но эта портниха из другого учреждения. У нее низкая квалификация. Последний классический костюм она шила лет восемь назад, о чем беспре­рывно говорила, будто набивала себе цену, а вовсе не потому, что испытывала ответственность перед сложной работой. По стече­нию многих обстоятельств, погружаться в которые невозможно, договариваться надо было все же именно с этой портнихой, ква­лификация которой очевидна. И вот результат.

Низкая квалификация у очень многих людей. И это — в одном из самых знаменитых театров Москвы. Не потому, что люди без­дарны, а потому, что занижены требования. А кроме того, где до­станешь хорошие материалы? Хороших материалов нет.

Как какой-то невероятный сон, вспоминаю, как нам с Левен-талем в Миннеаполисе показали образцы материй для костюмов «Женитьбы». Левенталю стало чуть ли не дурно, у него закружи­лась голова. Нам надо было как-то совладать с собой, чтобы не ударить в грязь лицом и все-таки что-то выбрать, изобразив из себя деловых людей. Будто мы и у себя дома вот так же имеем возможность что-то выбрать из тысячи образцов и понимаем все их оттенки. Мы, конечно, изобразили все это. Сохранили досто­инство мастеров, приехавших из другой страны.' А потом долго молчали, подавленные.

Левенталь сейчас то и дело что-то оформляет за границей, уже привык, наверное, делать вид, что его ничего не удивляет. Делать вид, что и у себя дома все так же. А дома совсем не так. Дома невероятное убожество и бедность.

При этом нужно создать нечто художественное. Иначе зачем мы живем и работаем?

...Отчаявшись в том, что можно создать красоту, люди почти бессознательно прикрывают некрасивое какими-то фортелями. Это все равно, как если бы художник ударился в левизну только оттого, что не умеет рисовать.

В театре «левизна» часто бывает именно от неумения, от бед­ности. Всегда чувствуешь, имеет ли человек серьезное основа­ние, чтобы быть «левым», или он просто-напросто прыгнул в «левизну», чтобы как-то спасти свою неумелость или неумелость своих коллег. В атмосфере подобного неряшества и вседозволен­ности жить легче, чем в атмосфере высокой требовательности. Некоторым даже весело так жить, потому что над бесконечными нелепостями гораздо легче смеяться, чем эти нелепости исправ­лять.

По ходу действия актер переставил на сцене кресло. Оно грохнулось и развалилось, а подлокотники остались у актера в руках. Было смешно. Кресло это участвует еще в четырех спек­таклях. Так и говорят: надо принести кресло из «На дне». А идет между тем «Мизантроп».

*Я* теряю юмор, я уже не могу ни над чем смеяться. Это плохо, но убожество какой-то бесконечной ночлежки мне кажется дан­ным нам на всю жизнь. В этой ночлежке всегда пахнет чем-то съестным, но несъедобным, всегда о былой роскоши напоминают какие-то жалкие лохмотья. Всегда люди злятся друг на друга и ёрничают. Им уже все равно, как жить, с кем жить, как одеваться.

*Безразличие* — вот что выращивает в человеке ночлежка. Без­различие к труду, безразличие к самому себе и к другим. Как гру­стно обо всем этом думать...

О том, как подбиралась ткань или мебель к спектаклям старо­го МХАТа, читаешь как сказку. Вообще старый МХАТ— это сказка. Этого не было. Этого быть не могло. Между нашим сегод­няшним сознанием и тем, что можно прочитать о старом Художе­ственном театре, — пропасть. Зияющая огромная яма. Ее не при­кроешь никаким временным настилом, не перебросишь через нее никакой мостик. Тут порвалась связь времен. Если, конечно, не выдумано все это — про этику, про дисциплину и про то, как подбирали мебель и ткани.

Сегодня срочно заменяли в идущем спектакле актера, который вот уже неделю не появлялся. Он и не звонил в театр ни разу. И потому никто не мог быть уверенным, что он о своем спектак­ле помнит и придет. Ему и звонили, и посылали телеграммы, но он, наверное, куда-то уехал — или на дачу, или на съемку, или на

какой-нибудь другой заработок. Как приостановить этот рас­пад — неизвестно. Может быть, чрезвычайной строгостью? Но я знаю руководителей, которые невероятно строги, а результат по­чти тот же.

Бесконечно читаю и перечитываю Станиславского, хотя все знаю уже почти наизусть. Читаю, чтобы как-то исправить состоя­ние души, чтобы хотя бы перед сном побыть в ощущении культу­ры, а не бескультурья. Читаю в смутной надежде найти какую-то опору в чужом опыте, в чужой мудрости.

Есть много сказок. Сказки братьев Гримм. Сказки Венского леса. Сказка о царе Салтане. И еще всякие другие. Но для меня самая прекрасная сказка — жизнь Станиславского. Книга, где со­браны документы этой жизни, называется «Летопись». Совсем не сказочное название, но это неважно. Читаю, и мне хочется побе­жать куда-то и кому-то пересказать: что сделал Станиславский та­кого-то числа и такого-то года и что он такого-то числа и такого-то года сказал.

Другого театра, чем такой, какой делал Станиславский, мне не нужно. Другой театр — это чаще всего совсем не театр. Это пло­хое учреждение. Просто люди не знают этого.

Речь даже не о талантливости актеров или режиссеров и не о стиле постановок, а обо всем устройстве театра. Что такое театр, зачем он, на каких условиях создан? И самое главное — кто стоит во главе его? Куда этот человек может вести, какой он? Кто он?

Читая жизнь Станиславского, думаешь, что это именно сказка. Все это почти невообразимо.

Но самое сказочное заключается в том, что это на самом деле было. Что это не вымысел.

Был этот высокий красавец, который и думать не думал, что он красавец, напротив, всю жизнь чем-то в себе недоволен, до старости совершенствовался. Когда вместе со своим театром гас­тролировал в Америке, то в гостиничном номере по утрам долго занимался голосом и дикцией, причем так долго и так усердно, что соседи его, тоже артисты, посмеивались и даже сердились. Зато когда в шестьдесят два года он играл Астрова, то голос зву­чал лучше, чем двадцать лет назад.

Он знал, что все называют его гением, но ему и в голову не приходило, что можно перестать заниматься голосом или дикци­ей. И что он действительно гений. А сколько людей ни с того ни с сего решают, что они гении! Во время заграничных гастролей он приходил в театр к девяти часам и не отпускал артистов до одиннадцати вечера. Он знал, что в предыдущем городе тот же спек­такль прошел триумфально, что зрители стояли и сидели в прохо­дах. Но в следующем городе, по его мнению, нужно было снова репетировать. В следующем городе он опять боялся провала. Так за границей, так дома, так всю жизнь.

Почему и с какого времени мы стали представлять его скуч­ным учителем? А ведь признаемся, что именно так мы его себе представляем. Во всяком случае, многие из нас и, во всяком слу­чае, долгий отрезок времени после того, как его не стало и уче­ние его передали нам его ученики.

Мы не понимали, что скука заложена в последователях, а не в нем самом. Видя иногда тот или иной спектакль «школы Станис­лавского», мы невольно и о самом Станиславском начинали хуже думать. Да и при жизни сколько его ниспровергали! Ведь он чуть ли не десять, а то и пятнадцать последних лет жил трудно оттого, что чувствовал эти уколы. Эти удары, эти скептические улыбки умников, которые вечно спешат распорядиться историей, хотя сами занимают в ней микронное место. Станиславский был все­гда как бы выше полемики, но иногда не выдерживал и разражал­ся большим монологом по поводу людей, спешащих отодвинуть его в прошлое. Как будто можно отодвинуть в прошлое Моцарта, или Гёте, или Шекспира. Но живому Моцарту, возможно, было больно.

Сейчас, впрочем, дело не в этом. А в том, что видишь, каким может быть человек искусства, каким может быть театр, какой может быть сыгранная роль.

Сын Качалова, Вадим Васильевич Шверубович, оставил за­писки, в которых много страниц о Станиславском. В этих запис­ках невероятны не только факты. Невероятен тон, которым эти факты излагаются. Так мог Матфей (да простят мне подобное сравнение) писать о Христе. Сама интонация оказывается спо­собной передать то, что записки ведутся о личности исключи­тельной. Но исключительные личности бывают всякие. Наполеон тоже был исключительной личностью. Тут же речь идет о тепле и о добре, о душевности, о верности искусству, о требовательности к себе и о гениальном простодушии.

Качалов играл в очередь со Станиславским роль Гаева. Конеч­но же, необходимо пересказать кому-то про то, как сын, безмерно любящий отца, описывает игру Качалова и Станиславского и как отдает предпочтение последнему. В каких выражениях. Он пи­шет, что, хотя Качалову в финале и аплодировали, а Станиславс­кому никогда,— Станиславский привносил в спектакль нечто

первозданное, первородное, то самое, на чем спектакль когда-то был заквашен. Это была уже не просто хорошая игра, это была истина.

Читая о жизни Станиславского, я усаживаюсь с карандашом, чтобы выписывать наиболее волнующие меня строчки. Зачем я это делаю? Затем, наверное, чтобы прочитать это своим актерам. Или своему сыну, когда мы дома все вместе будем сидеть на кух­не и ужинать. Просто это нельзя читать одному. Но, записывая, через десять минут я бросаю карандаш, потому что записывать хочется все. Каждый день Станиславского — это чудо. Чудо — каждый его поступок. Чудо его лицо, чудо то, как он репетировал массовку. Чудо, как он сердился на то, что где-то в декорации осыпалась краска. А как он отказывался плыть на пароходе в пер­вом классе, чтобы не отделяться от своих актеров. А однажды в купе, слушая споры слегка подвыпивших актеров, он тихо ушел... А как... Нет, это нелепо— все пересказывать. Все равно в дей­ствительности в своем театре все не так. И только одно расстрой­ство.

Но в душе не только расстройство. Какой-то свет остается от этой книги. Свет, который, я верю, обязательно хотя бы немножко прольется на других.

Все слишком страшно изменилось с тех пор, а мы как-то не отдаем себе в этом отчет. Боимся той пропасти, о которой я гово­рю, отворачиваемся от нее. Вообще не помним, не знаем, из чего состояла прежняя театральная культура. Я, честно говоря, не знаю, продолжается ли изучение истории Художественного теат­ра или все уже изучено. Если продолжается, если пишутся книги и диссертации, то какое все имеет отношение к сегодняшнему дню? *Я* не могу слышать, когда с трибуны кто-то на международ­ных симпозиумах анализирует заслуги Станиславского и гордит­ся ролью русского театра перед всем миром. Как все это стыдно. Ежедневно живем в каком-то хаосе, в какой-то помойке, не знаем, куда вывезти мусор и отбросы, отравляющие наш собственный дом гнилостным запахом, а с трибуны разглагольствуем о передо­вой роли идей Станиславского. Стыдно.

Я не говорю, что мое поколение прожило жизнь в чистоте, нет. Но мы все же были ближе к Станиславскому. Мы помним старый МХАТ, пусть в последних, остаточных его приметах, но помним. Это ведь не только зрительная память, это, как говорил Станиславский, память аффективная. Смешной термин, не прав­да ли? Им никто сегодня не пользуется. Думаю, что на репетициях им не пользовался и Станиславский. Это он таким образом, с помощью терминологии пытался закрепить то, что открыл в ис­кусстве, — закрепить, чтобы оставить следующим поколениям.

Чувственная память — это самое главное богатство актера. И режиссера во многом тоже. Не памятью на формулировки мы живем, а способностью чувствовать, накапливать в себе эту спо­собность. Вот и старый МХАТ я помню *чувственно,* как помню свое детство, юность, свою любовь.

Что же будут помнить о театре и о нас наши дети, то есть сле­дующее поколение? Что станет для них идеалом, из чего, из како­го материала они этот идеал своей чувственной памятью созда­дут? Потянутся они к нашему поколению и к нашему опыту или с отвращением от нас отвернутся? Сейчас я вижу, что еще тянутся. Хотя, может быть, только потому, что в какой-то степени *зави­сят* — как от родителей, как от старших, занимающих опреде­ленные места.

О, эта зависимость от старших! От тех, которые, как говорил Треплев, позанимали все места в искусстве.

Ночью, уже где-то во втором часу, в нашу дачную калитку сильно постучали. Мы с женой решили, что нам показалось. Ре­шили подождать, не постучат ли вторично.

Уж очень необычен был и стук и, главное, время для визита. Через некоторое время громко постучали уже в дверь террасы. Понятно стало, что кто-то перелез через забор — ведь калитка была заперта. Нам стало не по себе. Я натянул рубаху и пошел открывать. Внизу, у ступенек террасы, в темноте стояли двое мужчин. Один оказался нашим соседом из дома напротив. Изви­нившись, он объяснил, что привел ко мне человека, который на­стойчиво разыскивает меня по всему дачному поселку. Ничего не оставалось, как пригласить этого человека войти. Выяснилось, что сегодня я не принял его на заочное режиссерское отделение ГИТИСа. И вот он приехал. Приехал, потому что не мог не при­ехать, и т.д. и т.п.

На заочное отделение поступают уже вполне зрелые люди. Так вот, передо мной был здоровенный мужчина, на две головы выше меня. Он был в состоянии истерики. До такого состояния он себя довел, что я, сидя перед ним в трусах и рубахе, хоть и ка­ким-то жалким себе казался, но все же что-то понял. У меня сме­шались чувство досады — ну можно ли беспокоить других на даче по ночам? — и понимания того, что человек жаждет что-то исправить, наладить в своей жизни.

Все знают в его театре, что он уехал поступать на заочный ре­жиссерский, он добился, чтобы его отпустили, он всем доказал, что ему необходимо учиться, он все проделал для того, чтобы это доказать... И вот теперь его не приняли! Он просто-таки не может вернуться обратно!

Некоторые молодые люди глубоко расстраиваются в подобных ситуациях, но ничего не предпринимают. Другие делают все, что­бы обратить на себя внимание. Это вовсе не означает, что у них больше таланта. Но и горькая пассивность тоже ничего еще не означает. И настырность иногда свидетельствует только о настыр-ности. Один бородатый молодой человек ходил за мной из зала, где шло прослушивание, всюду, даже в туалет, все время что-то говорил и замолкал только тогда, когда я закрывал за собой дверь. Я открывал дверь, и он снова начинал говорить.

Иногда это действует, решаешь принять настырного. А иног­да— отталкивает. И никому неизвестно, правильно ли сработало чувство по отношению к тому, кто к тебе так тянулся, правильно ли ты поступил.

Я вспомнил, как после окончания института пытался посту­пить в режиссерскую аспирантуру. Это было году в 1949-м. На работу меня никуда не брали, надежд на устройство не было ни­каких. А я очень верил в себя. Голову прямо-таки распирали вся­кие идеи. И вот я написал вступительную работу — о режиссерс­ком замысле. Прошло какое-то время, и мне мой труд вернули. Известный тогда режиссер и педагог Н.Горчаков, прочитавший мои листочки, наискосок написал короткую резолюцию: «Слабо­вато». И еще что-то обидное — надо, мол, мне владеть получше русским языком. Как?! И это все объяснения? Узнав телефон Гор­чакова, я позвонил ему. Я хотел знать одно: почему слабовато? «Какое вы имеете право звонить педагогу?! — закричал Горча­ков. — Это хулиганство и наглость!» — и повесил трубку.

Что со мной после этого было, описать невозможно. Прошло почти сорок лет с тех пор, а я все помню, будто это было вчера (аффективная память!). Может, кому-то сейчас и смешно, но я тогда разбил об стену телефонную трубку, а потом бегал по ком­нате и кричал. Я кричал от унижения и беспомощности. Это было настоящее страдание.

Итак, это было почти сорок лет назад. Невероятно, но прошло четыре десятилетия. До шестидесяти я свой возраст не чувство­вал. Теперь давит, скорее, не сам возраст, но мысль, что тебе уже столько лет. Теперь каждый год будет приближать к семидесяти.

Так почему же все-таки этот верзила у меня на даче был в ис­терике и как мне с ним надлежало поступить? Конечно же, он не именно ко мне тянулся. Он хотел выпрыгнуть из своей перифе­рийной дыры. Но ведь и я тоже не именно к Горчакову и даже не в аспирантуру хотел попасть, а просто пропадал от отсутствия ра­боты. Не от отсутствия денег, хотя денег не было совсем, но от того, что мои профессиональные идеи никому не были нужны. «Слабовато» — вот и весь ответ. Еще не хватало добавить: «Се­рой пахнет, это так нужно?»

А в общем, это треплевское чувство многим знакомо. Во всех поколениях появляются Треплевы, когда Тригорины еще счита­ются знаменитостями. Кто-то ночью в отчаянии перелезает через забор и готов биться в истерике на чужой террасе. А кто-то доса­дует, что его разбудили.

Мне сейчас понятно не только самочувствие Тригорина, от ко­торого ждут чего-то гражданственного, а он видит, что облако по­хоже на рояль. Мне понятно уже и самочувствие Сорина, хотя его мучила, кажется, подагра, а меня — стенокардия. Мы вступаем в искусство юнцами, потом одному быстро ломают хребет, а другой выдерживает нагрузку, хотя первый, возможно, более талантлив. Потом мы взрослеем, набираемся опыта и уже возмущаемся, ког­да кто-то лезет через забор или твердит что-то о новых формах. А потом и стареем. Чехову не дано было узнать старости. Но он, бедный, знал в своей зимней промозглой Ялте одиночество, как не дай бог никому его узнать. У меня дома долго висела сильно увеличенная фотография Чехова — то был *старый* Чехов. Пото­му что — *измученный.*

После института я работал в маленьком передвижном театре у Марии Осиповны Кнебель. Она совсем не страдала «комплексом Аркадиной», умела замечать всех Треплевых вокруг себя. Потому и мне была предоставлена возможность поставить свой диплом­ный спектакль в театре ЦЦКЖ, которым тогда руководила Кне­бель.

Мы разъезжали по всей стране и жили в железнодорожном ва­гоне. Теперь я помню только, что очень ссорился с актером, сво­им соседом по купе. И еще помню, что вагон иногда останавли­вался близко возле моря. Но тогда я, видимо, не очень ценил это— все мысли и все чувства были обращены на спектакль. Мой сосед по купе играл в этом спектакле Юлиуса Фучика, и ссо­рились мы исключительно по творческим вопросам. Когда кажет­ся, что спектакль не получится, я из-за этого многого вокруг себя

не вижу. Сколько в жизни пропускаешь из-за этой роковой свя­занности с работой!

Потом года три я работал в Рязани. Каждую субботу уезжал в Москву к жене. Возле театра в Рязани текла Ока и стоял краси­вый храм. У меня остались фотографии того времени, но мне ка­жется, что снят на них вовсе не я. Какой-то тип в смешной шля­пе — неужели это я носил шляпу?

В Рязани были очень славные актеры, какие-то очень домаш­ние и без претензий. Летом, во время гастрольных поездок, лови­ли рыбу, собирали грибы. Я ставил пьесы совсем не по своему выбору, и, наверное, если бы мне показали какой-нибудь из этих спектаклей, было бы над чем посмеяться. Относились ко мне очень хорошо. Однажды на улице кинулись поздравлять. С чем? Оказывается, в газете в тот день было опубликовано сообщение о том, что «врачи-убийцы» — вовсе не убийцы. А до того дня на подобные темы никаких разговоров не было, и я отдыхал от мос­ковского напряжения и безработицы.

Потом я много лет работал в Центральном детском театре. Пригласил меня туда К.Я.Шах-Азизов, в театре уже работала Ма­рия Осиповна Кнебель, и обстановка на несколько лет сложилась прекрасная. Так я, во всяком случае, ее воспринимал.

Недавно удивился, попав в репетиционный зал, где мы когда-то репетировали «В добрый час!» и «Бориса Годунова». Зал пока­зался мне маленьким, как все то, что в юности кажется большим. На стенах висели портреты совсем незнакомых актеров. Только изредка попадалось знакомое лицо. Шах-Азизова, директора те­атра, давно уже нет в живых. Нет и его секретарши Анны Евсеев-ны. А казалось, что без Анны Евсеевны театр существовать не может.

Каждый театр переживает свое золотое время. Тогда, в Цент­ральном детском, мне кажется, оно было золотое. Как вспомнишь свое настроение на тогдашних репетициях или собраниях труп­пы, не верится, что это было. Не верится, что так можно руково­дить театром, как это делала М.О.Кнебель. Я, можно сказать, рез­вился тогда в режиссуре, ни на каких опекунов не обращая вни­мания. Только теперь понимаю, какой замечательной была опека Марии Осиповны. Так мы иногда совсем не понимаем, что зна­чит сваренный мамой вкусный суп, — поели и побежали по сво­им делам. А потом, спустя годы, вдруг вспомнишь этот суп— и кольнет тебя прямо в сердце. Так умела опекать молодых Кнебель.

В Детском театре вообще была какая-то особая, чистая и весе­лая обстановка. Макетчик Н.Н.Сосунов сидел в своей небольшой комнате и не спеша варил кофе. Его комната была нашим клубом. В каждом театре должен быть хотя бы вот такой клуб. Его невоз­можно организовать специально, он возникает сам собой и всегда свидетельствует о чем-то хорошем. На Малой Бронной одно вре­мя такой клуб был в кабинете завлита. Но потом в этом кабинете поселился заместитель директора, а завлита перевели куда-то на­верх, так что многие даже не знали, где завлитовский кабинет те­перь находится. Меняется общая обстановка, исчезают такие клу­бы, а новые заводить некому. Ибо старые, как я уже сказал, заво­дились как-то сами собой.

После Центрального детского был Театр имени Ленинского комсомола. Эти три года кажутся мне самыми горячими, самыми азартными. Чтобы попасть в наш театр, публика не раз ломала двери, а однажды кто-то из зрителей уколол булавкой билетера, чтобы тот отскочил и дал толпе ворваться в театр. Это были бур­ные три года, но они внезапно оборвались. И вот мы попали на тихую маленькую улочку, которая так и называлась — Малая Бронная. Там я проработал почти семнадцать лет. Невероятно, но это так. Там поставил все свои хорошие спектакли.

Самый лучший из всех хороших, мне кажется, «Женитьба». Я придумал этот спектакль, лежа в больнице после инфаркта. Стал вспоминать самую смешную пьесу, а потом, когда мне при­несли «Женитьбу» и я перечитал ее и начал разбирать, оказалось, что она не такая уж и смешная. Но эта смесь веселости с невесе­лостью стала основой спектакля. В такой смеси вообще коренит­ся некий секрет. Наверное, это один из главных секретов жизни. Но в искусстве он не всегда перед тобой раскрывается.

В «Женитьбе» актеры играли один лучше другого, так что было трудно кого-то предпочесть. Все были как на подбор. И это был, кажется, единственный мой спектакль, который я мог смот­реть, сидя в зрительном зале. Теперь «Женитьба» идет совсем в другом составе. Кажется, из прежних исполнителей остались только двое. Мне туда страшно пойти. Вообще всегда неприятно смотреть свои старые спектакли, а этот, такой изменившийся и испорченный, — подавно. Итак, Бронная тоже позади. Она вся у меня теперь почему-то уложилась в «Женитьбу». Хотя столько всего на этой Малой Бронной было поставлено!

Когда я шел на спектакль «Ромео и Джульетта», то всегда за­ворачивал при входе в театр на узенькую тропинку. Это потому, что как-то случайно прошел по этой дорожке, и спектакль закон-

чился очень удачно. Тогда на «Ромео и Джульетту» я стал всегда ходить по этой дорожке.

И еще я всегда молил Бога, чтобы летом не было жарко в те дни, когда идет «Ромео и Джульетта». Чаще всего кто-то слышал меня, и погода устанавливалась прохладная.

Шекспира трудно играть в жаркую погоду. Но вообще шекспи­ровский спектакль надо поставить так, чтобы и в жару его легко было и играть, и смотреть. Должно быть поставлено очень *суще­ственно,* но легко.

Читаю статью Марка Захарова о необходимости организа­ционных и экономических перемен в театре и ловлю себя на сложных и разных мыслях. Хорошо, что стали появляться такие остроумные статьи о нашем трудном деле. Захаров— художник, режиссер, и я уверен, что за его иронией скрывается достаточно тяжелый опыт. На зависть легко рассуждает он о театральной эко­номике. Я бы так не смог. Наверное, он или как-то особенно по­грузился в эту область, или так «экономически» устроена у него голова, но с одинаковым азартом он отдает свою мысль и финан­сово-организационным делам, и художественным. Впрочем, на этот раз — только организационным.

Одно с другим тесно связано на пракгике, это понятно. Но, может быть, оттого, что я всегда вынужден был принимать театр, в котором работаю, как некую неизменную данность, я не думал ни о каких организационных переменах. Не разрабатывал ника­ких проектов. Не вносил никаких предложений.

А куда было их вносить? В дирекцию? Но кто из нас не знает, что за директором тянется нескончаемая цепочка работников управления и министерств и даже самый расположенный к искус­ству представитель этой цепочки есть только ее звено, которое ровным счетом ничего не решает?

Накопив какой-то опыт в общении с этой системой, я стре­мился, честно говоря, к одному— держаться от нее подальше. То, что я называю цепочкой, совсем не похоже на изящное юве­лирное изделие. Это цепь, а не цепочка, это никакое не украше­ние, а довольно страшное сцепление тяжелых и тягостных звень­ев. Тронешь одно — грозно зазвучит другое.

Итак, принимая устройство современного театра как дан­ность, в условиях которой мне суждено работать, я знал одно: мое дело — во что бы то ни стало создать вокруг себя, вокруг спектакля обстановку творчества.

*Процесс создания спектакля* — *самое важное, что существу­ет в театре. Я* уверен в этом и сейчас, пройдя уже довольно дол­гий профессиональный путь. Все мои мысли, все мои нервы и силы отданы этому. И так будет до конца.

Возможно, я чего-то просто не умею. Мог бы, наверное, и на­учиться, как научился водить машину, хотя, было время, об этом не думал. Вообще не думал о собственном автомобиле. А сейчас механически, привычно это делаю, хотя, как все, трачу огромные деньги на ремонт. Можно было бы научиться еще и самому ре­монтировать. Да, конечно. Это было бы лучше, нежели иметь дело со всякими ловкачами, из которых большинство — обман­щики. Но у меня уже нет времени учиться ремонтировать маши­ну и нет сил залезать под нее. И время и силы уходят только на одно — на репетицию.

И все же хорошо было бы переменить нечто существенное в устройстве нашего дела! Кто будет это менять, какие люди? Мо­жет быть, такие, как Марк Захаров, к энергии которого я отно­шусь с завистью и уважением? Может быть, Захаров и подобные ему, более молодые, возьмут да и сделают какой-то решительный жест, и не отступят перед препятствиями (страшно подумать, сколько этих препятствий!), и не растратят попусту свои силы, и не будут заниматься словесным самоутверждением, и научатся вовремя прекращать собрания, когда они выливаются в пустую говорильню, и решительно будут выставлять за дверь демагогов, и сплотят вокруг себя экономические умы и честных организато­ров (не вывелись же окончательно честные организаторы!). И тогда все пойдет по-иному. Не все, нет, не все, но кое-что. То, что заключено действительно в сферу организации, экономики и т.д. Но—главная ли это сфера в таком деле, как театр? В ней ли весь секрет наших неурядиц и тревог? Вот вопрос, рождающий у меня достаточно сложный ход мыслей.

Да, было бы хорошо, чтобы театральные труппы стали не та­кими громоздкими. Чтобы они приобрели компактность и легкую маневренность. Громоздкость и неподвижность театрального организма не ощущает только тот режиссер, который приходит в театр на одну постановку. Он выбрал пьесу (или ему ее дали), он выбрал исполнителей (или ему их дали), он время от времени только по делам своего спектакля имеет дело с директором (счас­тливый!), но, самое главное, он не ощущает за своей спиной это огромное, годами создававшееся учреждение под названием «те­атр», где две трети артистов не заняты, уже много лет ничего не

делают, отвыкли репетировать, не знают, что такое работа над ро­лью и т.д. Горе режиссеру, который на деле, на самом себе узнает, что такое психология этих артистов.

Несколько раз в жизни я был счастлив в работе. Не потому, что репетиции проходили как-то особенно легко. (Впрочем, сей­час я подумал, что как раз тогда они шли, при всех обычных трудностях, именно *легко,* потому что не были ^нагружены ничем лишним.) Не потому, что спектакль получался каким-то особенно хорошим и я запомнил его как свою удачу. Легкость работы за­ключалась в том, что ее не окружала ежедневная атмосфера чьей-то незанятости или полузанятости. Это ядовитое облако, возник­нув, способно давать такие осадки, вред которых трудно предви­деть, так же как и последствия.

Когда я проезжаю мимо огромного здания ЦТСА или иду по Тверскому бульвару мимо нового МХАТа, у меня сжимается серд­це от мысли: какое же количество актеров в этих гигантских до­мах ничего не делает! И какое огромное количество людей — ад­министраторов, техников, пожарников, буфетчиц, всяческой охра­ны и т.п. — все эти монументальные учреждения обслуживает!

Давайте спросим себя: что они обслуживают, ради чего ходят на работ}'? Ради искусства, которое рождается в муках в те три-четыре часа, что отведены репетициям, а вечером, на спектакле, возникает лишь изредка, когда все актеры сосредоточены на смысле пьесы и роли? Нет, в наших огромных и неподвижных театрах идет ежедневная учрежденческая жизнь, и чем театр больше, тем меньшее количество людей занято там искусством.

Притом что все, от пожарника до директора, — все как бы со­стоят при искусстве, то есть при данном театре, а значит, так или иначе интересуются репертуаром, билетами, премьерами, успе­хом или неуспехом актеров, их личной жизнью и тому подобны­ми вещами. Но меня занимает даже не эта, непомерно разросшая­ся (обходящаяся, кстати, очень дорого) притеатральная армия. Тем более что в ее рядах как раз бывают люди, преданно и беско­рыстно любящие театр. Мы не случайно на всю жизнь запомнили лица некоторых старых мхатовских капельдинеров. Они тоже, на­верное, знали внутримхатовскую жизнь и интересовались ею. Но на их лицах перед спектаклем было написано нечто такое, что за­ставляло нас, юнцов, соображать, куда мы пришли и кто *для нас* сейчас выйдет на сцену. Сейчас таких капельдинеров нет или по­чти нет. И само слово «капельдинер» подзабыто, заменено дру­гим — «билетерша». Билетерши эти бывают разные — добрые, злые, агрессивные, деловые. Но не в них, конечно, дело.

Дело в перегруженности наших театров людьми, которые в большинстве своем получили образование, накопили тот или иной опыт, считают актерское дело своей профессией, но по мно­гим и очень разным причинам отвыкли от подлинного труда. Иногда они говорят, что хотят работать, но это неправда, ставшая привычкой. А другие даже и не говорят. Помалкивают. Есть и третьи — и вовсе не среди «маленьких» артистов, а как раз среди «больших», известных. Они хотят остаться известными, но с от­кровенным цинизмом от серьезной работы отказываются. Извест­ность, данная каким-то прошлым успехом или телевидением, за­меняет и заслоняет им все.

Вот теперь давайте сообразим, что же происходит, когда одни, другие и третьи как-то объединяются. Они инстинктивно тяготе­ют друг к другу, ибо изнутри связаны чем-то главным. Это глав­ное: отношение к работе. Оно плохое, нетворческое. Скажем пря­мо, *оно разрушительно* для театра. Оно страшно опасно и для ре­жиссера, каким бы этот режиссер ни был, молодым или старым, опытным или начинающим. Молодому погасят всякий пыл, вся­кое горение. Начинающему не дадут начать. Старого выкинут вон и забудут. А вот у опытного, сильного вызовут к жизни то самое, что называется режиссерским деспотизмом.

Я говорю сейчас не о творческой воле, организующей спек­такль, стягивающей в единый художественный узел все нити пье­сы. Я говорю о той воле, которая необходима, вероятно, руково­дителю большого учреждения, где не все сотрудники знают друг друга в лицо. Тогда в силу вступают законы именно учрежде­ния — приказы, повиновение, слепая дисциплина. Тогда двери начальственных кабинетов закрыты, а секретарши неприступны. Тогда это сила режиссера-начальника.; а не художника. Я знаю те­атры, которые на такой силе держатся, потому об этом и говорю. Но я знаю, что сила незанятых актеров — это потенциально са­мая страшная, самая разрушительная сила в театре. Она, если по­надобится, откроет все закрытые двери и сметет всех начальни­ков. Может быть, только секретарши как-нибудь уцелеют и, когда все угомонится, снова сядут за свои столики. Как же нам без сек­ретарш?..

Между тем я работал несколько раз в таком громоздком театре, как нынешний МХАТ, и именно там чувствовал себя счастливым.

Почему?

Потому что ядовитое облако, о котором я рассказываю, *висело не надо мной,* Я знал, что оно висит над Ефремовым, но мне не-

когда было об этом думать. Точно так же Ефремову некогда ду­мать, что сегодня оно висит надо мной.

Нам некогда думать друг о друге — уцелеть бы самому, найти бы самому способ поведения. *Я* ставил во МХАТе «Тартюфа», знал, что это для меня временный праздник, каникулы, но пред­ставляю, сколько у Ефремова в те же дни было забот и тяжелых мыслей. *Я* же все свои подобные мысли оставил на Малой Брон­ной, а во МХАТе думал только о творчестве, только о спектакле, только о том, как в нем сыграют Калягин, Любшин, Вертинская, какой неожиданный рисунок мы придумали Богатыреву и как хо­рошо, что Лена Королева так прелестно освоила роль Марианны. Мне говорили, что у Вертинской трудный характер. *Я* не почув­ствовал этого. Я абсолютно забыл, что Степанова участвовала в снятии моих «Трех сестер». Тогда она мне казалась зловещей фи­гурой. В роли мамаши Оргона она была *на своем месте,* а когда снимала чужой спектакль — не на своем. Погруженные исключи­тельно в творчество, в разгадывание мольеровской пьесы, мы, Ангелина Осиповна Степанова и я, актриса и режиссер, освобо­дились от всего ненужного, разрушительного, ядовитого. Нам было легко, потому что мы оба были *на своем месте* и думали только о существе дела. И я был счастлив.

Проработав больше двух лет на Таганке, должен признаться, что не всех артистов знаю в лицо. Как сказал бы Виктор Сергее­вич Розов, «ай-ай-ай, как нехорошо!» Но дело в том, что в лицо, я уверен, всех не знал и Любимов. Для того или иного спектакля он иногда брал кого-то по признаку даже не типажности, а каких-то внешних, необходимых ему примет: рост, сходство с кем-то и т.д. «Мне нужен этот ус». И «ус» взяли на договор. Потом забыли и про ус, и про договор. Человек годами числился при театре, и вот пора бы договор и расторгнуть, а, оказывается, уже нельзя, и даже суд не поможет, потому что по каким-то законам вовремя не расторгнутый договор дает право на зачисление в труппу. И си­дим мы с директором, не зная, что делать, а к числу незанятых людей добавился еще один, только теперь на вполне законных ос­нованиях.

Мне скажут, что режиссер несет ответственность за актерс­кую судьбу, потому что актер — человек, более того — художник. Я готов нести эту ответственность. При разумном устройстве те­атральной системы.

Три года в Ленкоме, два на Таганке — вот вся моя «руководи­тельская школа», хотя в театре я работаю почти сорок лет. Нет, не гожусь я в советчики по организационным вопросам. Слишком мал опыт. А может, оно и лучше, что мал? Может, со стороны виднее? Ведь есть же опыт и Попова, и Лобанова, и Ефремова, и других. Есть, наконец, великий опыт Станиславского и Немиро­вича, хотя, увы, их театр нам не указ, у них все было совсем дру­гое. Вот ведь странное дело: и театр тот — я имею в виду старый МХАТ— был не мал, и внутренних конфликтов хватало, а в не­подвижности до поры до времени никто Художественный театр упрекнуть не мог. В громоздкости — тоже. И проблема незанятых актеров не была чревата бунтами и склоками. От временной неза­нятости страдали и Леонидов, и Книппер, но они не становились при этом разрушителями, склочниками. Они не отягощали собой театр и не развращали других, даже когда от чего-то сами страда­ли. Они всегда украшали собой МХАТ. Или это нам сегодня толь­ко так кажется от тоски по идеалу? Во всяком случае, сейчас, ког­да я думаю об уроках истории МХАТа, приходит мысль о том, что и страдать в театре надо уметь. Должна быть *культура стра­дания.* И у актеров, и у режиссеров.

Что говорить, труппы театров не должны быть громоздкими. Было бы хорошо, чтобы они приобрели компактность.

Было бы хорошо, чтобы репертуар каждого театра составлялся не по общим правилам и меркам. Что это за правила и мерки? Кто их установил? Говорят, сейчас они отпадают, это прекрасно. Но давайте все же вспомним: у вас слишком много классики; срочно ищите производственную пьесу; этот западный автор слишком уж «западный», он сейчас не рекомендован; почему у вас нет пьес на морально-этические темы, это сейчас нужно; а где у вас пьеса к такой-то дате... И т.д. и т.п. Вот что такое общие правила и мерки. Они многие годы (десятилетия!) диктовались театру всякого рода министерскими чинами, от самого верха до самого низа.

Волей судьбы, многие годы не будучи руководителем, я был не то чтобы свободен от такой опеки, но избавлен хотя бы от не­обходимости отвечать за репертуар в целом. Избавлен от обязан­ности сидеть на заседаниях в министерстве или управлении куль­туры, где перечисленные общие правила и мерки преподносились уже не в виде советов и не в разговоре с каким-нибудь инспекто­ром (бывшим неудачным актером или осветителем), но в строгом докладе с трибуны и считались уже приказом, постановлением. Наверное, были среди режиссеров такие, что только приказа и ждали. Такие люди есть всюду, есть они и в театре. Велено найти и поставить производственную пьесу—и режиссер найдет ее,

хоть и нет такой пьесы сегодня. Из горы литературы растороп­ный завлит извлечет какой-нибудь производственный роман, и будет заключен договор с каким-нибудь ловким инсценировщи­ком, и производственный спектакль, который велено было поста­вить, будет-таки поставлен. А через полгода-год сойдет со сцены, потому что не нужен ни зрителю, ни актерам, ни театру. А руко­водство театра будет трясти уже от нового указания министерства или управления.

Повторяю, я волей судьбы был почти избавлен от этих лож­ных забот и тряски. Хотя, если рядом лихорадит твоих товари­щей, так или иначе эта лихорадка передается и тебе.

В основном все эти болезненные репертуарные заботы каса­лись проблем современной пьесы — то «производственной», то на «военную тему», то «к юбилею». Людей, работающих в разно­го рода ведомствах, снимали и назначали в зависимости от их расторопности в выполнении общих правил, распространяемых на все театры без всякого исключения, без всякого учета индиви­дуального направления, художественного почерка, режиссерской заинтересованности, наконец. Я не раз попадал в разного рода переделки, касающиеся репертуарных «общих правил», и не все­гда из этих переделок выходил без потерь. За неправильную ре­пертуарную линию в свое время меня выгнали из Лейкома. До сих пор не могу понять, почему пьесы Розова, Арбузова, Радзин-ского, Чехова, Булгакова— неправильная линия.

Но сейчас я подумал: а ведь все началось с того, что на отчете о летних гастролях в управлении культуры вдруг было сказано, что «104 страницы про любовь», «Снимается кино», «Мой бед­ный Марат» не делают сборов, что публика в Кисловодске (где летом отдыхает рабочий класс) не хочет смотреть эти спектакли, а значит, наш театр не соответствует запросам этой, самой глав­ной, публики. Ложь была поначалу маленькой: на самом деле и в Москве, и в Кисловодске попасть в театр было трудно, зал был всегда полон. Я, ничего не понимавший в финансовых вопросах, был ошарашен. Администрация театра зачем-то (до сих пор не знаю — зачем?) вводит в заблуждение работников управления, те в свою очередь улавливают что-то про «репертуарную линию», я оказываюсь нарушителем какой-то «линии», а значит, виновным. Клубок катится дальше, дальше... И вот уже мы покидаем Лен­ком: я — как снятый с должности, а десять бедных актеров — как мои единомышленники, то ли преступники, то ли герои.

Я и тогда, и сейчас стараюсь не думать о каких-то нехороших умыслах других людей. Вспоминаю три года в Лейкоме с радостью, а о финале его говорю сейчас только потому, что «общих правил» и мерок в искусстве вообще нет и не должно быть. Мо­мент, когда они появляются, опасен. Потому что исполнителей общих правил всегда много и использовать их можно как угодно.

Кто-то способен придумать новую систему отношений между аппаратом управления и театрами? Как это было бы хорошо.

Театрам — свобода! Творческая независимость! А вот аппара­ту управления тогда что? Я не шучу. Это очень серьезный вопрос. Ведь как бы мы ни относились к инспекторам и другим чиновни­кам, все они — люди, точно так же, как артисты. И вот возникнет вдруг проблема незанятого аппарата. Незанятые артисты могут «съесть» своего режиссера — способы такого «съедания» много­численны и известны. А вот незанятые работники аппарата куда денутся, когда им не надо будет следить за выполнением «общих правил»? Ведь они не смогут вернуться обратно, где были, — стать осветителями в театре или тем более — актерами. Но они найдут способ пристроиться около искусства, я уверен в этом. И психология их, за десятилетия сформированная аппаратом, ко­торому они служили, не изменится, — можно не сомневаться. Надо как-то разомкнуть этот замкнутый круг и не дать его звень­ям вновь сомкнуться. Это потребует от художников не просто усилий, но усилий непривычных, новых. Мы всегда противостоя­ли чему-то, но это «что-то» было, в общем, понятным. Враждеб­ным и понятным в своем облике. Новое противостояние лишь на­мечается.

За то, что в нашем театральном деле имело основание назы­ваться искусством, люди платили очень жестокой платой. Лю­бишь, как говорил Станиславский, искусство в себе, а не себя в искусстве, — плати! А если больше любишь себя и указания сверху — платить будут тебе. Говорят, эти времена проходят. Было бы хорошо. Было бы хорошо, если бы за финансовую сторо­ну отвечал режиссер, чтобы, как говорит Марк Захаров, научить­ся считать деньги и чтобы в то же время более смело и свободно оперировать театральными средствами. Хотя лично я предпочел бы, чтобы за финансовую сторону дела по-прежнему отвечал ди­ректор.

Тут ловлю себя на том, что не вполне искренне соглашаюсь с Захаровым. Потому что я очень хочу видеть на посту директора театра человека, который знает про финансовые дела, про эконо­мику нечто такое, чего совсем не знаю я, но, мне кажется, и

*не обязан знать.* У меня другие обязанности. У директора свои, у меня — свои. Я не умею считать деньги и уже не научусь этой науке. Но я точно знаю, что от моих спектаклей никогда не стра­дала государственная казна и ни копейки не было потрачено из нее на мои личные, режиссерские прихоти. Не испытываю ника­кого интереса к пышным постановкам, к антикварным магази­нам, где иногда ищется якобы позарез необходимая спектаклю ут­варь.

Однажды при мне одна за другой возникали истерические сцены между режиссером-постановщиком и директором из-за ка­ких-то старинных бокалов, купленных для спектакля, — то они издавали не тот звук, то выглядели не так, как нужно было режис­серу. Словом, напрасно были куплены, надо было достать другие и т.п. Я слушал все это и думал: какая дичь! Какая подделка под «художественную требовательность». Режиссер что-то строит из себя, а директор по старой памяти его слушает и даже слушается. А я, наблюдая все это, не чувствую в себе силы оборвать это аб­сурдное представление. Потому, во-первых, что берегу свои силы для репетиции, и потому еще, что всегда знал: лучше поддержать режиссера, нежели администрацию. Лучше прихоть художника, чем воля директора. Может быть, наступили времена, когда этот взгляд надо пересмотреть?

Но для этого в театре должны быть замечательные директора. А их нет. Нет таких, которые умеют считать деньги, но при этом больше всего любят театр. И не просто любят, а еще и разбира­ются в нем. То есть видят театральную картину чуть шире, чем та, которая открывается в директорском кабинете.

Я знал многих директоров театров. Знал жуликов, махинато­ров, знал злых и добрых, слабых и сильных, неграмотных и све­дущих. С одними работал без всяких конфликтов— потому что лично ко мне они хорошо относились, репетициям не мешали, спектакли мои (так мне казалось) уважали. А когда критика на эти спектакли обрушивалась, они переживали (мне казалось) так же, как я и как актеры. Тогда между дирекцией и нами возникало подобие *художественного* единомыслия — очаровательный при­зрак идеала. Призрак этот таял, как только к критикам присоеди­нялись инстанции, от которых зависела уже судьба директора. И тогда любой (даже самый симпатичный) директор разводил ру­ками, прятал глаза, запирался у себя в кабинете, опутывал себя телефонными звонками, которые могли бы спасти его, но не нас, художников.

**Было бы хорошо, если бы каким-нибудь образом раз и навсегда была разорвана связь между директором и инстанциями. Что­бы была разорвана цепь таинственных телефонных переговоров, в которых директор получает некие указания, а по существу, если говорить точно, получает опору для своего личного существова­ния на прежнем месте. Выполнит он то, что велят или совету­ют, — лично для него все в порядке, потому что он точно выпол­нил волю того, кому подчинен. А все остальные — режиссер, ак­теры, коллектив театра — в дураках.**

Я знал мягких, нерешительных директоров и с годами стал предпочитать их другим — немягким и решительным. Потому что решительность директора почти никогда не согласуется с ин­тересами искусства. Эту решительность вырастили в какой-то другой сфере, от искусства далекой. Решительность, воля, знания директора могут быть направлены в столь ложную и опасную сторону, что театр погибнет. А директор, как это ни дико, уцелеет. Потому что в то время, когда актеры и режиссер репетируют, ди­ректор меньше всего заботится о том, чтобы репетиция шла хоро­шо, чтобы спектакль получился. Все это для него совсем неинте­ресно.

Я, наверное, мечтаю о несбыточном: я бы хотел, чтобы чело­век, который умеет считать деньги, знает юридическое право, экономику, весь сложный организационный уклад театра в его ис­тории и в настоящем, чтобы этот человек имел маленькую сла­бость, увлечение, или, как говорят, хобби. Чтобы он *любил театр.* Пусть он сам даже стесняется этой своей любви. Пусть не знает, какими словами ее выразить. Пусть понимает иногда, что это чувство (любви к искусству) где-то, в каких-то высоких каби­нетах делает его уязвимым, необъективным. Ведь не можем мы быть до конца объективными к тем, кого любим! К собственным детям, например. Но любовь, может быть, самое важное для че­ловека чувство. Оно продолжает жизнь на земле. Оно продолжает и жизнь искусства.

Театр для идеального директора, о котором я мечтаю, — это его ребенок. В какой-то степени, конечно. Потому что не директо­ра рождают и создают театры. Но они их «принимают», содер­жат. Наконец, *воспитывают.* Я написал эти слова и задумался. Мог бы и вычеркнуть, но не вычеркиваю. Потому что, увы, это правда. Психология воспитателя таинственным образом перехо­дит к воспитанникам.

Иногда театр годами находится в страшном конфликте с ди­ректором. (Ну, не весь театр, а какая-то его часть.) Актерам ка­жется, что их директор — чиновник, злобный человек, интриган

и т.п. И может быть, они, актеры, правы. Только они не заметили, что сами, начав бороться, стали злобны, втянулись в интриги, пе­рессорились между собой, истоптали ковровые дорожки в тех же учреждениях, куда каждый день или через день ходит их дирек­тор. Он ходит туда за инструкциями, они — жаловаться на него. Им обещают помочь, разобраться (кому из нас не обещали по­мочь и разобраться), они уходят победителями, в коридоре еще друг другу «показывают» того или иного начальника (актеры все­гда кого-нибудь показывают, изображают), потом возвращаются в театр, а там — тоже победителем — их встречает все тот же ди­ректор... А если в этой «борьбе» разобраться, как мы разбираемся в драматургической ситуации, стараясь добраться до ее сути, то суть заключается вот в чем: директор на свой лад *воспитал* акте­ров, то есть переломил (или переломал) их художественную структуру и подчинил ее своей структуре, совсем не художествен­ной.

В результате может получиться нечто совсем плохое: эти две структуры сомкнутся и на каком-то витке «борьбы» объединятся. Произойдет перегруппировка сил — директор перетянет на свою сторону слабых (или, еще страшнее, — сильных), и тогда конец всему, что есть искусство.

Будет стерта разница между естественными творческими раз­ногласиями и элементарным «качанием прав». В первых рядах «борцов» останутся самые крикливые, сильные и энергичные. За что они борются? За директора или против него, за конкретного режиссера или против него, за то художественное направление, в которое верили, или теперь совсем за другое? Уже трудно понять. Если копнуть поглубже, станет ясно: они борются *за себя.* За бо­лее удобный для себя способ существования.

Как перерождаются в этой нелепой и страшной борьбе люди! Избрав ложное приложение сил, они тратят себя и уродуют... Им уже и не втолковать теперь, что былая художественная энергия в них испортилась, как портится, скисает молоко. Испорченное мо­локо невозможно сделать свежим. Время шло. Тончайшая нервная организация, которую когда-то изучал Станиславский (он называл ее «психофизический аппарат актера»), искалечена. Там, где должна быть тонкая кожа, образовались мозоли. Там, где весь слух, все внимание должно было быть обращено к другому чело­веку, к партнеру, к окружающей жизни, — там образовалась пробка. Все детское, все наивное покинуло артиста, он стал опы­тен как «борец», но утерял наивность, чистоту и художественную веру.

Я оставил на Малой Бронной свою актерскую компанию.

Бедные мои актеры! Мои бывшие друзья, мои наивные, плохо мной воспитанные дети. В тяжелые часы бессонницы я думаю о вас, и у меня все болит внутри. Болит сердце, болит грудь, болит голова. Как это мучительно — думать о том, что на хорошее, дол­гое и прочное воспитание у меня не хватило сил и терпения. А может быть, и таланта.

Даже Мария Осиповна Кнебель не раз отступала перед той силой, которая перевоспитывала ее учеников на свой лад. Что это за сила? Просто обстоятельства нашей жизни в широком смысле слова или условия реального театра, далекие от идеала? И то и другое. Но во все эти обстоятельства и условия входила и входит сила именно административного давления. И как только актер от­ключает свои интересы от творчества, он становится беззащит­ным перед лицом этой силы, более того — иногда именно в ней видит свою защиту и опору. Все дело в том, что на актерской пси­хологии очень легко играть. Ею легко и удобно пользоваться, на­жимая клавиши неудовлетворенных самолюбий и всего того низ­менного, что рядом с высоким существует в театре. Об этом не раз говорил Станиславский — о том, что нигде в таком тесном соседстве не живут рядом высокое и низменное, как в театре.

Бедные мои актеры! Кого же после меня вы «съедите» так же неразумно и безжалостно? В вас пробудили ложный азарт борь­бы, а вы и не заметили.

Мы когда-то вместе с вами так скрупулезно это изучали, рабо­тая над «Отелло»! Меня тогда осенила мысль (не меня, а Мейер­хольда, он первый сказал об этом), что в «Отелло» раскрыта ме­ханика зла, механизм интриги. Во всем этом мы разбирались как художники, но мне казалось, что и как люди. Мне казалось, что Шекспир воспитывает и возвышает нас. Казалось, что благодаря Шекспиру мы познаём что-то такое, что нельзя забыть, от чего уже невозможно отвернуться, как нельзя отвернуться от соб­ственной жизни.

Оказалось — можно. И это, может быть, самый горький для меня урок познания.

Бедные, бедные мои актеры! Кто научил вас тому азарту инт­риги, который уничтожает в человеке художника? Кто лишил вас скромности, кто вырастил в вас самомнение и самоуверенность? Не я ли?! Нет ничего ужаснее этих мыслей.

Сейчас я далеко от вас. Вы не знаете моих новых спектаклей. Вы уже не знаете меня как художника, потому что я, как и вы, ме­няюсь, каждый день разбираю неведомую вам пьесу и забочусь о том, чтобы хорошо играли артисты другого театра. О трудностях моей работы на Таганке говорят много чепухи. Трудности те же, что и на Бронной, — всегда нелегко вырастить в спектакле ком­панию людей, которые понимают друг друга с полуслова. Всегда трудно сделать так. чтобы новый спектакль был лучше предыду­щего. Когда-то мы вместе с вами занимались именно этим. Сегод­ня я занят все тем же.

Долгое время я не мог войти в помещение Лейкома после того, как мы вместе с вами были оттуда изгнаны. Помню, что спустя годы пришел на премьеру пьесы Арбузова и понял, что все вокруг меня видят и слышат не то, что все еще вижу и слышу я. Я вошел в дом, который три года был моим родным домом.

Так теперь, проезжая по бульвару мимо Малой Бронной, я пе­реживаю что-то, что трудно передать словами.

Конечно, мы не были полными хозяевами в этом театре, но мы были вместе в творчестве, и это восполняло все. Может быть, вы *сейчас* обрели на Бронной чувство хозяев?

Я мог защитить вас от всяческих глупостей только одним — энергией работы, общим творчеством. У нас, когда мы были вме­сте, попросту не оставалось времени ни для чего другого. И вот я спрашиваю сейчас себя: откуда у вас взялось время для всяких собраний, интриг, сборищ в директорском кабинете? Это время надо было оторвать от репетиций. Надо было в ваших глазах под­менить ценности: репетиция в цене упала, нечто другое— воз­росло. Вы, подогреваемые азартом борьбы, подталкиваемые теми, кто умеет подталкивать, пошли в этот капкан. Пошли — чувствуя себя свободными! Вот ведь какие невероятные ситуации подстраивает жизнь.

...Вернемся, однако, к возможным преобразованиям, о кото­рых все говорят. Я плохо понимаю, что входит в понятие «орга­низационный эксперимент». Думаю, понял бы больше, если бы само это понятие заключало в себе нечто простое и ясное. Оста­ется верить, что экономическая самостоятельность для театра так же нужна, как для любого предприятия. Нужна или выгодна? Если выгодна, то в каком отношении? В материальном?

Как ни странно, директор Театра на Таганке никак не может всего этого внятно объяснить ни мне, ни актерам. Он произносит очень много слов, возникает путаница, и у незанятых акгеров гла­за уже блестят недобрым блеском. На Таганке издавна, при Лю­бимове, сложился своеобразный уклад актерской жизни — тако­го, ручаюсь, нет нигде. Многие способные актеры, пятнадцать лет пршфепленные к одной-двум маленьким ролям и не получа­ющие новой работы, замечательно освоили что-то вроде «отхоже­го промысла». .Я говорю даже не о кино и не о телевидении. Но один что-то поет, другой рассказывает, третий, кажется, работает с куклами! у четвертого есть «моноспектакли». Есть в театре и литературно одаренные люди — пишут стихи и прозу, даже печа­таются. Раньше все это отчасти собиралось в копилку — в люби-мовские спектакли, в их репризы, зонги, аттракционы. А потом, когда систематическая репетиционная жизнь прекратилась, ко­пилку, если можно так сказать, разбили и стали тратить то, что в ней было, на сторону. Тратить для собственного промысла, то до­стойного, то|совсем недостойного.

Надо вернуть растрачиваемую актерскую энергию туда, где она нужнее всего, — в свой театр. В свой дом, где актер родился, вырос и получает зарплату. Прежние, старые спектакли, как их ни сохраняй, не сделают того, что сделать необходимо. Они не оживят театр. Может быть, и вправду тут в помощь «экспери­мент»? *Я* готов поверить, что само это слово, отпугивающее мно­гих, родилось в спешке, что оно не точно. Ведь мы привыкли, что новые формы бытия не пробуются, а сразу утверждаются прика­зом. Только приказ, только команда — вот что для нас привычно. Для любой пробы, для любого опыта (то есть эксперимента) эта привычка может оказаться гибельной. Насколько я понимаю, ны­нешний эксперимент предполагает большую самостоятельность театра, большую его независимость от указующих инстанций. И — прекрасно! Если так, я всячески за эксперимент!

Правда, многоопытность мгновенно заставляет меня фантази­ровать: я вижу реальных людей, прежде всего актеров, слышу их скептические реплики, вижу, как вступает в действие слепая, стадная энергия. Самостоятельность, о которой все мечтали, вы­ворачивается наизнанку, я вижу это, потому что слишком хорошо знаю разрушительный потенциал актерской независимости, а в актерской природе — бессознательное стремление иметь вожака.

Я хочу, чтобы таким вожаком оказался *талантливый худож­ник.* На Бронной, во МХАТе, в Малом театре, на Таганке — все равно.

Было бы хорошо, если бы оплата актеров стала такой, чтобы не Только «высокая сознательность» заставляла актера участво­вать в спектакле. Хотя, по правде сказать, я всегда думал, что на­стоящего актера участвовать в спектакле заставляет любовь к ис­кусству, а не только высокая сознательность или даже хорошая оплата.

Разумные экономические и организационные изменения, бе­зусловно, сделали бы жизнь в театре более разумной. /

Сколько помню себя, это было постоянной *нашф* мечтой. Где-нибудь в гостиной ВТО или конференц-зале спорит, бывало, опытные театральные люди — предложение следует за предложе­нием. Потом вдруг все остановятся и спрашивают Друг друга: кому мы, собственно, это говорим? Кто должен это услышать? Все помолчат минуту-другую и продолжат обмен мнениями.

На этот раз будет не так?

Надеясь, что на этот раз будет не так, я, естественно, задаю себе вопрос: какие же после всего этого надо будет ставить спек­такли? Вероятно, такие, которые будут гораздо лучше прежних.

Организационные и экономические перемены в искусстве в конце концов важны в том случае, если и само искусство в ре­зультате этих изменений двинется вперед. Если само это искусст­во существенно изменится в лучшую сторону.

В какую?

Театральное искусство сейчас достаточно однообразно. На пе­риферии театры часто просто пустуют. В Москве театрального бума тоже, говорят, нет. Но дело вообще-то не в буме, а в том, что почти нет спектаклей, на которые хотелось бы пойти.

Конечно, многому следовало бы сдвинуться с места. В искус­стве невозможно без неожиданностей, без существенных опытов. Без нарушения установившихся театральных канонов.

Экономическая сторона дела здесь безусловно важна. Улучше­ния в этой области обязательно принесли бы свои плоды.

Но есть и еще одна область, важная для искусства. Это об­ласть *эстетическая.* Дурных привычек и тут не меньше, чем в организационных и финансовых делах.

В самом художественном сознании коренятся отсталость и косность. Если уж по-настоящему в театральной жизни что-то менять и улучшать, хорошо бы менять вместе и то, и другое.

И сознание, и экономику.

В противном случае может случиться так: труппы станут ком­пактнее, оплата актеров — высокой, а спектакли останутся все такими же.

И вот я думаю о нашей косной эстетике, о том, из каких слага­емых она состоит.

Существует, например, в театре привычное представление о том, что такое отражение жизни. Театр должен отражать жизнь, драматургия должна отражать жизнь и т.д. Все эти фразы знако­мы, навязли в зубах, ими забивают головы художников на разных собраниях, повторяют на все лады, делают как бы законом и пра­вилом. Короче, вот правило: театр должен отражать жизнь. А ря­дом — укоренившиеся представления о тех мерках, в которых это отражение возможно, в которых оно, так сказать, удобно. Мы с этим знакомым представлением сталкиваемся ежедневно. И оно тянет нас вниз.

Человек\живет в гуще жизни, она его окружает, он эту жизнь ежечасно, ежеминутно видит и чувствует. На работе, дома, на улице, в магазине. А потом он приходит в театр — и что из этого всего он видит на сцене? Ему чаще всего предлагают осторож­ный, робкий слепок реальности, подчиненный какой-то школь­ной тенденции. В драматическом произведении часто очень слаба реальная сторона и очень сильна эта школьность.

Какая старая привычка — опрощать и украшать действитель­ность, бояться противоречий. Привычка старая, но живучая.

Понятно, что всякую жизнь нельзя тащить на сцену. Нужно ее обрабатывать. Это положение хорошо известно. Но художествен­но обрабатывать жизнь нужно, вероятно, так, как это делали Тол­стой, Достоевский, Шекспир, а не по каким-то, если можно так выразиться, служебным, министерским или школьным правилам.

Наш «реализм» получается часто не настоящим, а *служебным.* Театр слишком долго жил по правилам этого служебного, мини­стерского реализма. Но, конечно, это уже не реализм. Это что-то совсем другое, что под видом реализма вросло в сознание челове­ка и многими крючками зацепилось там.

Я говорю об особенностях косного сознания вообще.

Оно может быть не только у редактора или у инспектора, но и у писателя, режиссера, критика. Даже у зрителя.

Я говорю о привычках, свойственных не одной какой-либо профессии или должности, а вообще о привычках косного созна­ния.

О привычках пугаться новых ракурсов и потрясений; о при­вычках убирать слова, фразы, смягчать резкие повороты, изме­нять концовки, сглаживать стиль.

Тут дело, конечно, не только в рьяных редакторах, но и в чем-то более глубинном.

Когда-то Погодин написал пьесу о первых днях целины. Спек­такль Центрального детского театра показали по телевидению. Уже в середине спектакля в театре стал звонить телефон. Женс­кий голос сердито отчитывал нас: дочь собралась ехать на цели­ну, а мы показываем, что там еще не все в порядке. Женщина со­всем не интересовалась, правда ли то, о чем написал Погодин,

она хотела только, чтобы в ее дочери не изменились устбявшмеся представления. Звонок той женщины, между прочим, явился бук­вально первым «звоночком», первым сигналом всего того, что на наш спектакль довольно скоро и обрушилось. Не знаю, звонила ли именно та женщина на телевидение или нашлись еще такие же встревоженные родители, но Погодина скоро обвинили в том, что он искажает нашу действительность, клевещет на молодежь и т.д. Спектакль сняли. Так как я на всю жизнь запомнил разгне­ванный голос женщины, позвонившей в театр, а потом собствен­ными ушами слышал те же слова и интонации из уст людей, ко­торые спектакль снимали, и перед лицом этой наглядной связи уже не могли устоять ни Погодин, ни театр, то и урок я получил основательный, навсегда. Чье сознание сработало первым — зри­теля или ведомственного работника? Это не важно. Это был их *общий* взгляд на искусство, и потому в нем была сила.

Этот взгляд на искусство существовал и раньше, существует и теперь. Выходят статьи или звучат устные выступления, которые иначе не назовешь, как *дремучими.*

Сегодня этой дремучести иногда довольно быстро дается от­пор, но бывает, что по каким-то причинам отпор запаздывает. Тогда некоторым людям эта дремучесть начинает казаться пред­писанием. Людей, которые сами мало думают, а только ждут предписания, — таких людей много.

Иногда вдруг услышишь эстетическое измышление, которое еще много лет назад себя скомпрометировало. Тогда думаешь так: разве жизнь не должна чему-то учить? Люди ведь должны приоб­ретать опыт? Или не должны? Проходит время, и опять кто-то на­чинает как бы все сначала. Опять, допустим, ниспровергается Мейерхольд, опять про хорошую, жизненную пьесу говорят: мел­котемье. И противопоставляют ей нечто малоудобоваримое, но якобы нужное.

Живучая дремучесть.

Бывает очень интересно читать некоторые критические статьи многолетней давности. Когда прошедшее время позволяет прове­рить правоту или неправоту критика.

В этих статьях многим прекрасным писателям, и тогда, и впоследствии создавшим множество ценных книг, пьес, стихо­творений, противопоставляется как «положительный пример» кто-то, чья фамилия мгновенно улетучивалась как дым.

Больше никто и никогда не вспоминает тот положительный пример. Он использовался как временная, секундная возмож­ность для .поддержки неубедительных эстетических позиций. Отдают ли себе потом отчет эти критики в том, что компас в их ру­ках был абсолютно испорчен? Хорошо, если у лучших наших драматургов есть сила воли, спокойствие и уверенность в избран­ном пути Стало пустой риторикой спрашивать: почему такой-то ушел в прозу, а такой-то в кино? Ушли потому, что беспрерывное сопротивление дремучему сознанию надоедает.

Однажды, отдыхая на море, я заплыл за флажки и вдруг услы­шал с берега дикторский голос. Передавали напечатанную в тот день разгромную статью о пьесе, которую я ставил. Это была одна из лучших пьес того времени. Теперь она вполне признана. Что только о ней не говорилось в тот день! Что это очернитель­ство, искажение, что это пасквиль. Известный набор слов. От гнева я чуть не утонул. Еле выбрался на берег. Нужно не иметь совести, думал я, чтобы так перевирать смысл пьесы, так пере­дергивать.

Передергивают, к сожалению, и теперь.

Спустя много лет, когда автор раскритикованной пьесы полу­чил одну из самых больших наших премий, я встретил человека, который критиковал пьесу в газете. Теперь эта пьеса ему очень нравилась! Он и не помнил, что когда-то ругал ее. И как бы даже не понимал, что его выступление в печати лишь по счастливой случайности не стало предписанием.

Человек совсем не помнил того, что было. Что это? Измене­ние в лучшую сторону? Нет. скорее, бессознательное подчинение новой конъюнктуре. Чуть-чуть изменится обстановка, и опять расцветет его эстетическое невежество. Эстетическое невежество подобно отсутствию слуха. Человек не слышит музыку, а лишь повторяет то, что о ней говорят.

Говорили в свое время глупости о Шостаковиче. Говорили не только потому, что музыка была непривычна, невероятна по отно­шению к привычной, не потому только, что слушать не умели. Но потому, что некоторые говорящие и слуха были лишены, и ника­ких знаний о музыке не имели. Вообще не имели ничего, кроме желания говорить то, что говорят другие, особенно если с высо­кой трибуны.

Эстетическое невежество, окружающее того, кто говорит с вы­сокой трибуны, — вот что опасно для искусства во все времена. И сегодня, при всех возможных организационных переменах, это не стало менее опасным. Никто не гарантирован от того, что на высокую трибуну взойдет человек, эстетически необразованный. Нет таких гарантий. Жизнь их нам еще не преподнесла. Точнее,

мы еще не изобрели способа, как их (гарантии) завоевать и утвер­дить. Никто не застрахован и от того, что люди, окружающие трибуну, будут настолько интеллигентны, а вместе с тем и опыт­ны в действиях, что дадут отпор невежеству, которое кому-то что-то предписывает. Нет у нас такой постоянной аудитории, встаю­щей на защиту искусства.

Остается только одно: всеми способами защищать подлинное искусство и культуру, а аудиторию — завоевывать и выращивать. Завоевывать не поклонников себе, даже не сторонников близкого тебе направления, но людей, способных самостоятельно думать и умеющих чувствовать. Умение чувствовать — это, между про­чим, драгоценнейший дар. Если его в себе сохранить, он будет лучше всего сопротивляться тому, что я называю дремучим со­знанием.

Сегодня я вижу еще одну опасность: это сознание может наря­диться в самый что ни на есть современный костюм и вполне приспособиться к переменам. Вчера были не дозволены острые пьесы, вчера все сглаживали углы и смягчали конфликты. Сегод­ня появляется драматургия, «вскрывающая недостатки». Скоро образуется уже поток таких пьес и когорта смелых драматургов, не боящихся никаких чиновников. Но среди этих драматургов бу­дет не очень много настоящих художников. Сознание драматур­гов, о которых я говорю, работает быстро, как своего рода меха­низм, а побудительные стимулы у них различны, и степень талан­та тоже неодинакова. Ум, тактика, расчет, ремесло — все есть, а художественного таланта мало. И тогда произойдет новое смеще­ние в сфере все того же косного сознания: по внешней видимости самое передовое, оно не изменит своей косной природы. Оно не станет более совершенным в эстетическом плане. А значит, в су­ществе своем останется враждебно искусству.

Людей со всех сторон окружает жизнь, они сами часть этой жизни. А вместо искусства им предлагают суррогат.

Вначале они по этому поводу недоумевают, потом (что самое неприятное) могут привыкнуть. Поверят, что этот суррогат и есть искусство. Поверив в суррогат, человек начинает относиться к живому искусству недоверчиво, даже неприязненно. Ему стано­вится необходима школьная тенденциозность. Без нее ему уже трудно разбираться в художественном материале.

К счастью, существуют прекрасные книги, оставляющие глу­бокий след и служащие как бы ориентиром. И великие фильмы. И музыка, способная потрясать своим глубоким содержанием.

Хотелось бы сказать — и спектакли. Конечно, и спектакли. Толь­ко почему их так мало?

Куда, например, девалась трагедия? Может быть, этот жанр вообще устарел? Нет, его просто незаметно изжили. Когда прихо­дят в движение общественные и эстетические тормоза, трагедия как жанр исчезает. Когда в художественное сознание прокрадыва­ется мысль о необходимости некой «нормы», трагедия умирает, потому что она как раз и есть не что иное, как нарушение нормы.

Между тем трагедия очищает душу. Даже такая страшная тра­гедия, как «Ричард III».

Что же касается комедии, то у нас существует жанр «легкой сатиры». В этом легком жанре можно касаться всего. Ответом бу­дет веселый смех. Но настоящая сатира чем-то все же отличается от легкой. «Ревизор» написан по какому-то другому закону. Смех там тоже есть, но он не так весел. Потому что настоящая сатира глубоко копает. Но такой сатирической комедией мало кто зани­мается. Не потому, что существует прямой циркуляр, а потому, что сам жанр не ощущает нашей общей поддержки.

Циркуляра вроде бы уже и нет в отношении спектаклей «к да­там». Но кто заставляет театры хвататься за одну и ту же пьесу, художественно несовершенную, но «к дате» написанную? Мне кажется какой-то нелепостью стремление массовым порядком от­кликаться на ту или иную дату, даже значительную. С нашими на­копленными привычками однообразие тут неизбежно.

Ну, допустим, кого-то хочется поздравить с днем рождения. И этот «кто-то», допустим, железнодорожник, которого все лю­бят. Всеобщую любовь человек вполне заслужил. И вот пред­ставьте себе, что множество людей преподнесут этому почтенно­му железнодорожнику модели паровозиков. Раз железнодорож­ник— значит, паровозик!

Никому не нужный склад юбилейных «паровозиков», остаю­щийся в театрах после каждой знаменательной даты, — примета нашего косного сознания. Мы ждем, что кто-то сверху отменит нашу нелепую привычку. Скажет однажды: зачем все эти парово­зики нужны? И все порадуются, потому что для кого-то эта при­вычка была удобной формой существования, но большинство нормальных людей от нее страдали и ее стыдились. Только мол­чали.

«Юбилейные» спектакли — это частность. Но ведь за них не­редко давали награды. А награда — это всегда определенный сти­мул продолжать в том же духе. Повернуть сознание людей театра в другую сторону, изменить их психологию в этом вопросе очень

трудно. А если не изменить, будет плохо. И слова о переменах ос­танутся словами.

Наверное, в любой области искусства и литературы работать нелегко. Но почему-то иногда завидуешь прозаикам, публицис­там: насколько шире круг захваченных ими проблем! Насколько откровеннее они выражают свою любовь и ненависть! И это ка­жется естественным. Во всяком случае, мы как читатели только благодарны им за это. Мы оживаем и оживляемся, читая глубо­кую публицистическую статью или правдивую, глубокую книгу.

Театр, к сожалению, редко поднимается до настоящих высот. И сегодня не только потому, что не может, как публицист, быстро, оперативно откликаться на ту или иную тему. Я знаю, что некото­рые не разделяют такого мнения, считают, что может и должен, и ставятся публицистические спектакли, иногда хорошие, дерзкие, гораздо чаще — и не хорошие, и не дерзкие, а просто иллюстри­рующие ту или иную расстановку сил в общественной ситуации. Не отрицая их полезного влияния на умы, я все же думаю, что у театра совсем другая природа и другая функция. Во всяком слу­чае, у того театра, который близок и дорог мне.

Проза уже прорвала многие косные привычки, а драматургия и театр—еще нет.

Когда в драматургии появляются произведения, прорывающие наше узкое представление о сценической правде, им чаще всего долго приходится ждать, когда наконец к ним привыкнут. Выйди они вовремя — сильнее хотелось бы работать, идти куда-то даль­ше. Так, слишком долго ждала своего часа «Утиная охота» А.Вампилова. Сама пьеса не испортилась от этого, осталась по-прежнему прекрасной. Но театр — странное место, в нем что-то с чем-то должно еще и совпасть, соединиться, чтобы произошел наглядный, всеми слышимый взрыв прежних представлений. Ав­тор должен соединиться с режиссером, режиссер — с артистами, и все они вместе — со временем. Тут не должно быть (и не быва­ет) какого-то хитрого плана, расчета, тут больше всего действует интуиция художника. Сначала — автора, потом — режиссера. А иногда и наоборот— сначала режиссера. Ведь было так, что режиссер Немирович-Данченко заставлял Чехова писать. Сначала Чехова, потом Горького. У Немировича мощно работала интуи­ция, совмещая в себе интуицию режиссера, знатока литературы, педагога, общественного человека. И все это, как говорится, на полную катушку, свободно и сильно. Потому и родился МХАТ, театр в равной *мере общественный* и *художественный.*

У нас же иногда надо потратить уйму времени и сил, чтобы побороть совершенно ненужную робость. Чью? Нашего общего косного сознания. Все удивляются: отчего это так мало хороших пьес? Оттого и мало. Ведь драматург не только сидит у себя за письменным столом. Он еще и общается с нами, режиссерами. Он ходит на собрания в Союз писателей или ездит на творческие семинары. Он заводит знакомства с критиками. Он, наконец, хо­дит в театр, на премьеры, чтобы узнать, как пишут другие и как их играют. Одним словом, все наши дурные привычки давят на драматурга. Оттого и мало хороших пьес.

Между прочим, когда я работал в кино, там приходилось то и дело слышать: это вам не театр, в котором все возможно, — у нас миллионная аудитория. А что говорили на телевидении? А на те­левидении говорили: вы знаете, сколько в стране телевизоров? Мы существуем для каждого дома, для каждой семьи. Это вам не кино!

Чего только не придумают, чтобы оставаться в привычных-рамках, чтобы никого не беспокоить.

Огромное количество устаревших убеждений, устоявшихся канонов, скучных привычек однообразит нашу театральную жизнь. В театре очень тяжело работать, а надо, чтобы было легко, радостно. Тяжело от неповоротливости, от отсутствия внезапнос-тей, неожиданностей.

Театр должен каждый раз удивлять новым поворотом, должен озадачивать. Театр должен работать быстро, легко, видоизменя­ясь от спектакля к спектаклю. А спектакли должны быть увлека­тельными и для публики, и для тех, кто в них участвует. Это ведь не только ежедневная служба, это — *творчество.*

Лицо театра не в однообразии почерка, а в непохожести одно­  
го спектакля на другой. Лицо театра— в диапазоне, в амплитуде.  
В свободе художественного мышления. В способности каждый  
раз находить совершенно иные законы. >

Чем разнообразнее были бы эти художественные законы, тем меньше было бы канонов. Тем меньше пространства оставалось бы косному сознанию, тем меньше было бы от него вреда.

Когда я слушаю Шостаковича, мне кажется, что в театре я следую тем же законам. Не знаю, что это за законы, но, если бы меня спросили, каковы они, я бы дал послушать, например. Че­тырнадцатую симфонию.

Нельзя сказать, что Шостакович темпераментнее других, но

это совсем другой темперамент. Нельзя сказать, что Шостакович трагичнее других трагиков в музыке. Но это какой-то иной тра­гизм. Как объяснить этот новый трагизм и новый темперамент, я не знаю. Но я это очень чувствую.

Чувствую эту рваность, этот ужасный напор и эти странные спады. Чувствую эту чудовищную скороговорку, сменяемую нео­жиданной замедленной плавностью. Чувствую эту внезапную смену ритмов и настроений.

Все это есть, наверное, *мое чувство жизни.* Хочу я того или нет, оно вступает в мое понимание человеческих отношений, а значит, и в ту партитуру спектакля, которую я сочиняю и которой мне надо увлечь и объединить актеров.

По телевизору передача — Ойстрах играет Шостаковича, кон­церт для скрипки с оркестром. Лица музыкантов, так часто меша­ющие слушать музыку, тут настолько сосредоточенны, что стано­вятся частью музыки. Ритм таков и такова сложность партитуры, что глаза впиваются в нотную страницу, а руки движутся с такой виртуозной скоростью, что захватывает не только музыка, но и вид играющих эту музыку оркестрантов. Все это становится ка­ким-то единым целым.

А сама музыка! О Боже мой! Что же это такое?!

Это какое-то оголенное чувство, выраженное в звуке. Скрипка все время берет ноту, похожую на крик, на вопль множества лю­дей. И все куда-то несется, несется... А потом ужасающий удар или несколько ударов, и барабанная дробь, и опять из-под этой дроби плачущий, кричащий, отчаянный голос скрипки.

Какая в этой кажущейся дисгармонии слаженность, какое единство! Вот уж поистине современная жизнь, выраженная со­временным искусством.

В театре достичь такого уровня, такой пронзительности ка­жется невозможным. Отвратительно чувствовать себя в обозе.

Театр неизбежно должен изображать «низкую» жизнь. Но нельзя изображать ее низко или, другими словами, глупо, бездар­но, буквально, некрасиво, нехудожественно. Если *вокруг* искусст­ва что-то делается безалаберно, нельзя в искусстве быть безала­берным. Даже в трагедии, мне кажется, следует быть легким и воздушным.

Говорят, одно течение уходит, а другое приходит. Это так. Но настоящий художник не должен беспокоиться об этом. Он дол­жен всю жизнь бушевать, бурлить, меняться — но не ради самого бурления, а ради гармонии, в поисках ее. Гармония не есть по­кой. Гармония в искусстве — это *величайшее беспокойство, вы­раженное совершенно.*

Что же такое режиссер?

Это очень тяжелая профессия. Это все равно, как если бы пи­сатель решил написать роман совместно со своими героями. «Да­вайте-ка напишем вместе роман», — сказал бы Гоголь Ноздреву, Собакевичу и Коробочке...

Режиссер — это поэт, только он имеет дело не с пером и бума­гой, а слагает стихи на площадке сцены, управляя при этом боль­шой группой людей. Отсюда необходимость многих дополни­тельных требований к нему. Помимо самого главного — быть по­этом. Впрочем, заведите спор о том, что такое вообще поэт, — сколько будет по этому поводу разных толков. А ведь поэт — это поэт, то есть прежде всего высокая душа. А потом уже и другие способности, чтобы эту душу выразить.

Поэт — это человек, который не боится одиночества.